

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.

Ancien Directeur des Beaux Arts

PARIS

1860

LIVRAISON DU 1^{er} AOUT 1860

LE CABINET DES ESTAMPES, par M. Georges Duplessis.

LETTRES INÉDITES DE PIERRE-PAUL RUBENS, par M. Alfred Hédouin.

MUSÉES DE PROVINCE. — LE MUSÉE DE GRENOBLE. *Suite et fin*, par M. le C^{te} L. Clément de Ris.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Ventes à Orléans et à Dijon. Vente de médailles romaines du cabinet Fontana, de Trieste. — Livres d'art : Antiquités gallo-romaines de Toulon-sur-Allier, de M. de Payan-Dumoulin, par M. Alfred Darcel. — Les Musées de l'Europe, de M. Louis Viardot, par M. Ph. B. — Les Musées de Peinture et de Sculpture, de M. Olivier Merson, par M. G. D. — Faits divers.

GRAVURES

Figure de Muse, nielle italien, du Cabinet des Estampes, dessiné par M. Reutemann, gravé par mademoiselle Groult.

Sainte Véronique, fac-simile d'une estampe du maître de 1466, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain.

Combat de deux Centaures, fac-simile d'une estampe d'Antonio Pollajuolo, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Midderigh.

Paysage, fac-simile d'une eau-forte très-rare de Francisque Millet, gravure de M. Léopold Flameng, tirée hors texte.

La Vanité, fac-simile d'une estampe de Callot, dessiné par M. Reutemann, gravé par mademoiselle Groult.

Paysage de Hobbema du musée de Grenoble, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Piaud.

Le pape Saint Grégoire, tableau de Rubens, du musée de Grenoble, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Pannemaker.

Figure de Cheval, Vase orné de dessins en relief, Tête, et Buste clypéé en terre cuite, antiquités gallo-romaines trouvées à Toulon-sur-Allier.

LE CABINET DES ESTAMPES¹

SON ORIGINE ET SES DÉVELOPPEMENTS SUCCESSIFS



Le Cabinet des Estampes n'a pas une origine fort ancienne; ce fut en 1666, sur la proposition de J.-B. Colbert, alors premier ministre, que Louis XIV institua ce précieux dépôt, en acquérant pour l'État une première collection de pièces gravées. Le roi comprit l'utilité de réunir aux richesses de la Bibliothèque, déjà si considérables à cette époque, un cabinet de gravures, complément indispensable d'une collection historique. A côté des livres dans lesquels sont consignés les faits les plus mémorables comme les plus cachés de l'histoire, l'estampe est le plus souvent nécessaire pour montrer aux yeux ce que le volume apprend à l'intelligence; elle confirme la narration et l'éclaircit. La meilleure description de tel événement, les circonstances caractéristiques de tel combat ne peuvent être bien comprises si l'on ne connaît le pays où ce combat a eu lieu, où cet événement s'est accompli. Comment expliquer les causes d'une vic-

4. Voulant donner un spécimen des estampes belles et précieuses que possède la Bibliothèque impériale de Paris, nous avons cherché, dans le nombre infini des pièces hors ligne qui y sont conservées, des planches qui n'avaient encore été reproduites nulle part. L'école italienne se trouve donc représentée par un petit nielle, une *Muse*, décrit par M. Duchesne aîné, et par *le Combat de deux Centaures*, estampe presque introuvable d'Ant. Pollajuolo; le maître de 1466, avec une de ses plus belles pièces, la *Sainte Véronique*, personnifie l'école d'outre-Rhin; enfin un paysage de Francisque Millet, *le Voyageur*, et une charmante figure de Callot, donnent bien la physionomie de notre école française, école souvent grandiose et toujours spirituelle.

toire ou d'une défaite, si l'on ne met sous les yeux du lecteur un plan détaillé ou une vue exacte du pays où la bataille a été livrée? De quel secours peuvent être, pour l'étude d'un caractère, l'image même de l'homme, l'expression de sa physionomie, les signes extérieurs de son tempérament? L'histoire de l'art, que les estampes permettent d'embrasser d'un seul coup d'œil, n'est-elle pas d'ailleurs un sujet assez intéressant, et en regard des livres qui traitent soit de l'esthétique, soit de la biographie des artistes, n'est-il pas encore plus sûr de trouver les œuvres elles-mêmes dont le texte parle, ou tout au moins ce qui est la reproduction fidèle de ces œuvres? L'utilité du Cabinet des Estampes est, au surplus, trop universellement reconnue pour qu'il soit opportun d'insister sur les avantages qu'il présente; et personne ne conteste qu'une collection aussi intéressante, et à tant de titres, n'ait sa place marquée dans l'établissement auquel Louis XIV l'a réunie dès l'origine.

L'abbé de Marolles forma deux collections d'estampes dont les catalogues furent imprimés en 1666 et en 1672; la première seule fut acquise par le roi, et elle servit de premier fonds au département des estampes actuel. Composée de pièces qui avaient enrichi les cabinets de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, de Charles Delorme et du sieur Kerver; augmentée des acquisitions partielles qu'avait faites Michel de Marolles depuis qu'il en était devenu le possesseur, cette collection contenait les estampes les plus rares et les plus précieuses. La fameuse *paix* de Florence gravée par Maso Finiguerra, presque toutes les pièces des maîtres primitifs, et cette série de nielles, plus nombreuse à Paris que dans aucun autre cabinet de l'Europe, proviennent de la collection de l'abbé de Marolles. Cette acquisition fut faite avec prudence, et le possesseur s'est chargé lui-même de nous instruire des motifs qui l'amènèrent à se dessaisir des estampes qu'il avait rassemblées.

Dans la préface du catalogue publié en 1666, l'abbé de Marolles proposait au roi sa collection en ces termes, indirects, si l'on ne considère que la forme, mais assez explicites cependant pour être parfaitement compris : «de toutes lesquelles choses j'ay recueilly cent vingt-trois mille quatre cents pièces de plus de six mille maistres en quatre cents grands volumes, sans parler des petits qui sont au nombre de plus de six vingts, *ce qui ne serait pas indigne d'une Bibliothèque royale*, où rien ne se doit négliger. » La proposition, comme on voit, n'était pas déguisée; Colbert n'eut garde de laisser échapper une semblable occasion; il en parla au roi, tenta de le convaincre et y parvint facilement. Louis XIV chargea « MM. Félibien et Mignard, de qui les seuls noms marquent la grande suffisance, » d'examiner les estampes et de lui en rendre un

compte exact; le rapport des deux experts ne fut pas défavorable sans doute, — pouvait-il l'être d'ailleurs? — car l'acquisition fut décidée. L'abbé de Marolles prend soin encore de nous dire le prix que l'on attribua au marché : « Toutes lesquelles pièces, dit-il, furent mises dans la Bibliothèque royale en cette mesme année (1667), pour lesquelles il plut au roy de donner vingt-huit mille livres, et encore depuis deux mille quatre cents livres à deux fois par gratification, parce qu'il est certain que ces livres d'estampes si bien choisies revenaient à bien davantage, comme il est aisé de le juger à tous ceux qui s'y connoissent, vu la qualité des pièces dont les principales sont rares et d'une beauté singulière. » A leur arrivée à la Bibliothèque, ces volumes d'estampes furent reliés magnifiquement et réunis aux livres imprimés; on ne se décida à les isoler de ceux-ci qu'en 1731.

La collection des estampes de Michel de Marolles une fois acquise, Louis XIV songea sérieusement à augmenter le cabinet qu'il venait de fonder. A cet effet il fit don à la Bibliothèque, en 1670, de la série des planches connues sous le nom de Cabinet du Roi. Les épreuves de tous ces cuivres formaient vingt-trois volumes grand in-folio, et cette collection comprenait les gravures exécutées d'après les tableaux du roi, les batailles d'Alexandre, des médaillons antiques, les plans et élévations des palais du Louvre, des Tuileries et de Versailles, les grottes, le labyrinthe et fontaines de Versailles, les statues antiques et modernes appartenant au roi, des termes, des bustes, des tapisseries, des carrousels, les fêtes de Versailles, les plans et élévations de l'hôtel des Invalides, les plans et perspectives de différentes maisons royales, des profils et des vues de quelques lieux de remarque; les petites conquêtes, les marches, entrées et passages, destinés à servir à l'histoire de Louis XIV; les vues, paysages et études d'après Van der Meulen, et les plans dessinés par Beaulieu. Le cadeau était, comme on peut le voir, d'une magnificence royale. Aujourd'hui, ces planches ont été transportées au Louvre, où elles sont réunies à la Chalcographie, et, par le fait de cette scission même, le cabinet des estampes et *planches gravées* dut s'intituler le Cabinet des Estampes.

La Bibliothèque ne s'enrichit guère depuis 1670 jusqu'à l'époque à laquelle M. de Gaignières légua au département des manuscrits et au Cabinet des Estampes sa précieuse collection historique.

Ce fut le 19 février 1711 que M. François-Roger de Gaignières, gouverneur des ville, château et principauté de Joinville, fit hommage au roi de tous les objets qui formaient son cabinet, par acte passé devant M^{es} Cheure et Lefebure, notaires à Paris. Ce don fut accepté au nom du roi par messire Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy, ministre et

secrétaire d'État. Pour indemniser M. de Gaignières des sommes énormes que lui avait coûté cette collection, le roi lui constitua quatre mille livres de rente viagère, non sans y ajouter quatre mille francs comptant, et une somme de vingt mille livres à distribuer à ses héritiers après sa mort, arrivée au mois de mars 1715. Une moitié de cette précieuse collection fait aujourd'hui partie du département des estampes; la plupart des dessins qui la composent sont peints sur vélin, soit à la gouache, soit en miniature. Gaignières avait entrepris de réunir dans ce recueil tous les monuments de quelque importance historique, tous les costumes des Français depuis l'origine de la monarchie française jusqu'au règne de Louis XIV, les châteaux curieux comme les tombeaux des personnages illustres; aussi n'épargna-t-il aucun soin ni aucune dépense pour enrichir ses portefeuilles. Par un hasard malheureux et inexplicable, une partie de la collection de M. de Gaignières a été ravie au pays auquel son possesseur l'avait si généreusement destinée. On voit aujourd'hui dans la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, seize volumes qui devraient nous appartenir. Il est bien désirable que le Comité historique des arts et des monuments, dont la sollicitude pour ce qui intéresse notre histoire nationale est si connue, emploie tous ses efforts à restituer à la France ce qu'elle peut recouvrer de ce véritable trésor archéologique, et qu'un artiste envoyé à Oxford nous rapporte au moins des calques fidèles de ces dessins que nous ne possédons plus¹.

La collection de M. de Gaignières était divisée en deux parties : la première, composée de portraits et de costumes, est restée intacte, et est contenue dans dix volumes in-folio; la seconde, purement topographique, a été divisée, et les pièces qu'elle renfermait ont été distribuées à leurs places respectives. Cette seconde partie a servi de base à la collection topographique formée avec tant de soin au commencement de ce siècle, et augmentée depuis par des dons et des acquisitions successifs.

En 1712, M. Clément, sous-bibliothécaire, chargé spécialement de la garde des estampes et planches gravées, légua à la Bibliothèque une collection de dix-huit mille portraits. On peut encore aujourd'hui apprécier l'importance de ce don en faisant attention à la marque manuscrite *Cl* que l'on rencontre si fréquemment, et qui indique les estampes qui proviennent de M. Clément. C'est principalement sur des portraits du règne de

1. Pendant que notre collaborateur écrivait ces lignes, le vœu qu'il exprimait se trouvait réalisé. Sur le rapport d'une commission nommée *ad hoc*, M. le ministre de l'instruction publique a envoyé à Oxford un artiste habile et consciencieux, M. Frappaz, pour y copier en fac-simile les dessins innombrables de la bibliothèque Bodléienne, contenus dans les seize volumes qui ont appartenu à la collection Gaignières.



SAINTE VÉRONIQUE

Estampe du maître de 1468.

Louis XIV que l'on remarque ces initiales, mises à l'encre par le collectionneur lui-même, et sur les pièces composant les œuvres presque complets de Nanteuil, d'Édelinck, de Van Schuppen, de Pitau et des Poilly ; quelques épreuves sont même remarquables par leur beauté et leur fraîcheur, et attestent le bon goût de l'amateur, comme le nombre des pièces léguées par lui témoigne de sa libéralité.

Nous arrivons à une date importante pour l'histoire de la Bibliothèque. Le 16 mai 1724, le roi avait ordonné l'installation des livres et autres dépendances de sa bibliothèque dans l'hôtel de Nevers ; en 1731, l'acquisition que fit l'État des estampes du marquis de Beringhen détermina la création d'un nouveau département. Le Cabinet des Estampes, dont l'importance venait de s'accroître par cette acquisition considérable, eut désormais son rôle à part et sa vie propre.

Le marquis de Beringhen semble avoir commencé sa collection le jour où l'abbé de Marolles terminait la sienne. Ce qui contribue fort à rendre inestimable aujourd'hui la collection provenant de Beringhen, c'est la série considérable des œuvres presque complets des artistes qui parurent de 1610 à 1715. Les graveurs français étaient fort appréciés du collectionneur, et leurs estampes soigneusement classées. De là les œuvres superbes de Cl. Mellan, d'Abraham Bosse, de Nanteuil, d'Édelinck, des Poilly, de Lepautre et de Drevet, que la Bibliothèque possède aujourd'hui. Quoique plus curieux des ouvrages de ses compatriotes que des œuvres des artistes étrangers, le marquis de Beringhen n'avait pas exclu de son cabinet les estampes de nos voisins : Corneille Galle, Wierix, les Carrache et Gil Sadeler avaient trouvé grâce à ses yeux, et étaient représentés dans sa collection par leurs pièces capitales. On remarque encore aujourd'hui sur un certain nombre d'estampes encadrées la petite marque (*Bér*) que l'administration fit placer à l'origine sur les estampes non assemblées. Pour donner une idée du nombre des pièces acquises ce jour-là, il suffira de dire, avec Leprince, que la collection du marquis de Beringhen se composait de cinq cent soixante-dix-neuf volumes in-folio, cinq portefeuilles et quatre-vingt-dix-neuf paquets. Le catalogue avait d'ailleurs été imprimé avant la vente, et, malgré la façon succincte dont il est rédigé, il laisse clairement pressentir la richesse du cabinet de M. le Premier.

Le département des estampes était donc formé d'une façon définitive ; il s'agissait d'en élargir les bornes : la collection formée par M. le maréchal d'Uxelles, passée depuis entre les mains de M. Lallemand de Betz, fut acquise par échange. Composée de vingt-huit volumes de portraits classés chronologiquement et de cinquante volumes contenant des pièces topographiques, elle avait coûté à son dernier possesseur trente

mille livres. Le roi offrit en échange des éditions de l'imprimerie royale, des livres doubles de sa bibliothèque et le recueil d'estampes connu sous le nom de Cabinet du Roi. L'offre acceptée, les volumes furent transportés au Cabinet des Estampes où ils se trouvent encore dans leur état primitif. L'intérêt que présentent les portraits classés dans l'ordre des temps depuis l'an 2200 avant la naissance de J.-C. jusqu'en 1660, sous le règne de Louis XIV, les a fait conserver intacts. Le recueil topographique, composé le plus souvent d'estampes tirées de volumes et dispersées à leurs places relatives, est accompagné de textes descriptifs qu'il eût été fâcheux de diviser. Telle qu'elle est, et par sa réunion même, la collection du marquis d'Uxelles rend de vrais services aux artistes; elle est presque toujours consultée avec fruit par ceux qui s'occupent de l'histoire du xvi^e siècle et du commencement du xvii^e siècle; elle eut même l'honneur de servir plusieurs fois à l'éducation des enfants de France, et M. Joly nous apprend, dans une note manuscrite, que le duc de Bourgogne entre autres eut longtemps cette collection entre les mains.

Il faut descendre jusqu'à l'année 1770 pour voir entrer de nouvelles estampes à la Bibliothèque; il est vrai qu'à cette date deux importants cabinets viennent se réunir aux collections précédemment acquises : celui de M. Fevret de Fontette et celui de M. Bégon.

La collection de M. de Fontette, comme celle du marquis d'Uxelles, était et est encore divisée en deux séries : portraits de personnages français et estampes relatives à l'histoire de France. Le catalogue en a été imprimé en 1775 à la suite de la *Bibliothèque historique de la France*, et on peut se convaincre, en le parcourant, de l'intérêt que présentait cette acquisition; elle donnait, en effet, à la France la plus nombreuse et la plus riche série d'estampes publiées sur l'histoire nationale; elle y ajoutait l'image de presque tous les personnages célèbres nés sur le sol français. Aujourd'hui que l'étude de l'histoire est devenue l'objet de tant de curieux travaux, on peut mieux que jamais apprécier les richesses réunies par M. de Fontette. Il n'est pas une affiche, un placard orné d'une estampé, que l'on ne trouve là, témoin vivant de l'événement, miroir fidèle des coutumes et des mœurs de notre pays.

Classée chronologiquement, la collection historique de M. de Fontette ne nous transmet pas seulement l'aspect de tous les grands événements de notre histoire, elle permet encore de suivre l'histoire de l'art dans tous ses développements. Les graveurs sur bois, *tailleurs d'ymaiges primitifs*, reproduisent les costumes et les mœurs de nos ancêtres à la fin du xv^e et au commencement du xvi^e siècle. Bientôt l'école de Fontainebleau introduit en France un art nouveau qui se développera de plus en plus

pendant les règnes de Charles IX, de François II, de Henri III et de Henri IV ; sous ce dernier monarque, Léonard Gaultier et Thomas de Leu s'appliquent à reproduire les traits du roi, des personnages de la famille royale, tandis qu'Abraham Bosse et Callot nous font assister au mariage d'Anne de Gonzague et aux sièges de la Rochelle, de Bréda et de l'île de Ré. Sur les nombreux almanachs publiés sous Louis XIV, énormes feuilles entièrement gravées, on voit les grands actes accomplis pendant l'année qui s'en va, en même temps que les projets du gouvernement pour l'année qui commence. Chaque bataille, chaque victoire est soigneusement notée pour apprendre aux siècles futurs la puissance du grand roi ; emporté par le luxe et les plaisirs, détourné des actes grandioses, on néglige un peu sous Louis XV la gravure historique ; on y reviendra bientôt pendant la Révolution française, et heureusement M. de Fontette a eu un continuateur dont nous nous occuperons plus loin.

Michel Bégon vendit au roi, la même année (1770), les estampes que son père, son aïeul et lui, avaient réunies. Commencée par Michel Bégon, intendant de La Rochelle, augmentée par son fils et continuée par Michel Bégon, intendant de la marine à Dunkerque, cette collection se composait de 24,746 pièces, estimées par M. Joly 16,481 francs 10 sols ; elle fut acquise pour cette somme et entra au département des Estampes le 7 mai 1770. Réunies aux recueils possédés antérieurement par la Bibliothèque, les gravures acquises de M. Bégon peuvent se reconnaître à la petite estampille (*Bég*) placée dans le haut de cette pièce. Plus particulièrement composé d'estampes de l'école française, le cabinet de M. Bégon servit à compléter les œuvres formées par le marquis de Beringhen ; il servit aussi à donner aux œuvres des peintres une plus grande importance en augmentant les recueils qui leur étaient consacrés. Le roi, voulant reconnaître les éminents services de la famille de Bégon, lui donna à cette occasion, « non à titre de paiement, mais comme une récompense due au mérite et à la vertu, » une pension de deux mille livres. C'était une façon de remercier l'amateur ; c'était aussi un moyen habile d'encourager les autres collectionneurs à offrir leurs cabinets au roi.

Lorsque les héritiers de M. Crozat avaient présenté au cardinal de Fleury le testament de celui-ci, dans lequel était exprimé le désir de M. Crozat de voir sa collection de dessins passer tout entière entre les mains du roi, le premier ministre répondit que « le roi avait déjà assez de fatras sans encore en augmenter le nombre. » Ce refus formel était fait pour décourager les plus intrépides, et M. Joly, qui nous a conservé cette réponse, dans la supplique adressée par lui à M. Lamoignon de Malesherbes, à l'occasion de la vente du cabinet de P.-J. Mariette, devait bien



COMBAT DE DEUX CENTAURES

Estampe d'Antonio Pollajuolo.

craindre un refus aussi formel; il ne fut pas aussi brutalement repoussé, mais sa requête ne fut pas absolument exaucée. Le conservateur fut autorisé à disposer d'une somme de cinquante mille livres, qu'il employa à acquérir les estampes les plus curieuses et les œuvres les plus importants; mais il fut contraint de laisser échapper nombre de pièces uniques et qu'il serait impossible de se procurer aujourd'hui.

Entre autres recueils acquis à la vente de P.-J. Mariette (1775), il faut citer les œuvres de Nicolas Poussin et de P.-P. Rubens; le premier, formé des estampes les plus rares et les plus belles, passe pour un des plus complets que l'on ait réunis; quant au second, il peut être regardé comme unique. Presque toutes les estampes importantes — et l'on sait avec quel succès les graveurs de Rubens interprétaient leur maître, — ont été retouchées par Rubens lui-même; soumises à l'examen du peintre, les premières épreuves étaient revues par lui avec un soin précieux; aucune planche n'était livrée au public avant d'avoir passé sous les yeux de l'artiste et avant d'avoir été approuvée par lui.

Mariette n'était pas un collectionneur ordinaire; il recherchait les estampes non-seulement pour le plaisir de la possession, mais il voulait en réunir le plus grand nombre avec l'intention arrêtée d'écrire un jour une histoire complète de l'art. La mort vint le surprendre avant qu'il eût pu mettre à exécution ce projet. Heureusement, les notes de ce savant et infatigable travailleur n'ont pas été perdues; elles se trouvent au département des Estampes, où chacun peut les consulter; divisés en deux parties, ces manuscrits ont toujours été explorés avec fruit. Mariette avait interfolié un exemplaire de l'*Abecedario* d'Orlandi, et, sur les nombreuses feuilles blanches qu'il avait ajoutées, on trouve, pour la biographie des artistes, les plus curieux documents puisés toujours à des sources certaines, et rédigés avec la plus saine critique. Cet *Abecedario* fut légué par Mariette au Cabinet des Estampes; l'autre partie des manuscrits forme dix volumes in-folio, et comprend toutes les notes éparses que Mariette rédigeait au jour le jour pour son histoire de l'art : catalogues d'œuvres, détails biographiques, indications précises, documents nouveaux sur l'art et les artistes, rien ne manque dans ces inestimables papiers. Longtemps en la possession de Regnault-Delalande, ils furent acquis vers 1837, à la vente de cet expert, pour la somme de 700 francs; ils ont été singulièrement mis à contribution par celui-ci. Aussi les catalogues qu'il publia sont-ils soigneusement recherchés et considérés, quelques-uns au moins, comme de véritables livres d'art.

Six ans plus tard, en 1781, le département des Estampes acquit, pour la modique somme de vingt-cinq louis d'or, une série de planches de

Baldini, — douze vignettes pour l'*Enfer* du Dante, vingt et un prophètes et douze sibylles, — et un nielle représentant saint Paul frappé sur le chemin de Damas. Les différentes fortunes de ces estampes méritent d'être racontées. Rassemblées originairement par M. Bourlat de Montredon, elles sont consignées sous le n° 73 dans le catalogue de vente de cet amateur, rédigé par l'expert Joullain; adjugées pour 501 francs, malgré la promesse formelle faite par le premier possesseur de les donner par testament au Cabinet des Estampes, elles furent précieusement conservées par un amateur qui savait en apprécier tout le mérite, et qui ne voulait s'en dessaisir que pour la somme de 12,000 livres; le prix parut exorbitant; la proposition fut rejetée, et l'on attendit. La fortune du nouveau possesseur ayant subitement changé, celui-ci souhaita de se défaire de ces planches pour en tirer bénéfice, et fit savoir que ses prétentions étaient fortement diminuées. L'abbé *** , chanoine de Metz, apprit le premier la nouvelle; il offrit au propriétaire à bout de ressources 500 livres qui furent acceptées, et transmit immédiatement au Cabinet des Estampes la nouvelle de sa trouvaille et sa trouvaille elle-même. L'acquisition fut cette fois immédiatement conclue, et la Bibliothèque prit possession ce jour-là d'une richesse nouvelle; ces estampes, dont l'existence avait été jusque-là contestée, venaient prendre place à côté des nombreuses gravures de l'école primitive italienne que l'abbé de Marolles avait réunies.

De 1781 à l'an VII, le Cabinet des Estampes resta stationnaire; quelques acquisitions partielles, mais de peu d'importance, furent faites par MM. Joly père et fils; la politique, qui occupait tous les esprits, s'opposait aux transactions considérables. Si la Bibliothèque n'éprouva, dans le moment même, aucun bien de la Révolution, le pillage des couvents lui fournit un moyen facile de s'enrichir; parmi les collections qui n'ont pas d'autre origine, nous devons mentionner surtout la collection mythologique, historique et topographique formée par M. de Tralage, et léguée par lui à la bibliothèque de Saint-Victor. M. de Tralage avait réuni près de 33,000 pièces dans le but louable de grouper tous les personnages de la fable, afin de former une mythologie pour ainsi dire vivante; des estampes historiques et topographiques, en moins grand nombre cependant, rappelaient les hauts faits de notre histoire et les anciens monuments de notre pays.

Les estampes mythologiques ont seules conservé leur classement primitif; elles ont été augmentées considérablement et forment aujourd'hui un curieux recueil dans lequel l'artiste et l'archéologue puisent avec fruit. Quant aux autres estampes réunies par M. de Tralage, elles ont été dissé-

minées à leurs différentes places et ont contribué à accroître les richesses historiques et topographiques du département des Estampes.

En 1808, à la vente du cabinet de M. Ch. Léoffroy de Saint-Yves, la Bibliothèque acquit pour 990 francs l'œuvre de Barthélemi et de Sebald Beham qu'avait formé P.-J. Mariette. C'était l'œuvre le plus complet, c'était aussi le mieux choisi; il a été conservé jusqu'à ce jour dans l'état où M. de Saint-Yves l'a laissé.

Robert de Cotte, né à Paris en 1656, fut sans contredit un des artistes les plus féconds du règne de Louis XIV; premier architecte du roi depuis 1708, il reçut toutes les commandes importantes, ou, pour le moins, assista à tous les grands travaux exécutés de son temps. R. de Cotte eut en sa possession les plans des hôtels les plus célèbres construits à cette époque, et légua à son fils, en mourant (1735), ses cartons, gardiens discrets des documents les plus curieux pour écrire l'histoire de l'architecture en France. Le fils de Robert de Cotte, architecte lui-même, conserva précieusement ces dessins, et puisa plus d'une fois avec fruit dans ses portefeuilles. La mort de Robert de Cotte, arrivée vers 1811, permit à la Bibliothèque d'acquérir tous les papiers provenant de sa succession; disséminés dans la topographie de la France, ceux-ci offrent aux travailleurs l'aspect des principaux monuments du *xvii^e* et du commencement du *xviii^e* siècle, avec la même vérité que les dessins légués par M. de Gaignières donnaient la physionomie de la France seigneuriale aux *xv^e* et *xvi^e* siècles.

Ce fut en 1812, — les 6, 7, 8, 9 et 10 juillet, la date est précise, — que M. Joly, alors conservateur du département des Estampes, fit remettre à M. Denon, directeur général des musées impériaux, les deux mille cinq cent cinq planches gravées que possédait la Bibliothèque. Si l'on accepte cette assertion comme exacte, et il faut la tenir pour telle puisqu'elle émane des papiers officiels et authentiques, on s'explique difficilement la phrase suivante, imprimée, l'an ix, en tête du catalogue des planches gravées possédées par le Musée central des arts : « La collection des estampes, connue sous le nom de Cabinet du Roi, vient d'être réunie à celle dont l'administration du Musée central des arts possédait déjà les planches. » Outre cela, un décret inséré au *Moniteur* le 3 fructidor an ix, à la suite d'un rapport de Chaptal, ordonne le transport au Louvre de la Bibliothèque nationale. Il y a évidemment contradiction entre ces deux documents, et, comme le premier seul est exact, nous croyons bon d'expliquer le second qui, au premier abord, semble formel. Le décret du 3 fructidor ne reçut point d'exécution, puisque la Bibliothèque est encore aujourd'hui dans les bâtiments qu'elle occupait alors; mais il est fort

possible que les planches gravées, conservées jusqu'au mois de juillet 1812 à la Bibliothèque, aient été dès l'an ix désignées comme devant aller rejoindre celles que possédait déjà le Musée central des arts. Cette décision, prise en principe, ne reçut pas une exécution immédiate; mais du moment que le décret était rendu, M. Morel d'Arleux, conservateur de la Chalcographie, put se croire autorisé à annoncer cette augmentation, pensant que les planches lui seraient remises immédiatement. Il était dans l'erreur, car ces cuivres restèrent dans les casiers qu'ils occupaient à la Bibliothèque; jusqu'en 1812, époque à laquelle M. Denon les réclamant d'une façon formelle, le ministre de l'intérieur donna l'ordre, le 1^{er} février 1812, opérer leur transport.

L'enlèvement des planches du Cabinet du Roi retirait au département des Estampes une partie de son importance; il s'agissait donc de combler d'autre part ce vide imprévu et regrettable; c'était par des acquisitions bien entendues qu'on pouvait seulement obtenir ce résultat: la Bibliothèque comprit cela et ne manqua aucune occasion favorable. Outre un grand nombre d'acquisitions partielles, les ventes importantes apportaient toujours leur petit contingent à l'immense collection nationale, et le cabinet de M. le comte Rigal, catalogué avec soin par Regnault Delalande, fut mis à contribution par le conservateur, M. Joly. Une somme de 7,000 francs fut dépensée, et l'œuvre complet d'Adrien van Ostade fut compris dans cette dépense pour 1,046 francs. Formée par un amateur éclairé, cette collection contenait, outre un spécimen des chefs-d'œuvre de la gravure, une série à peu près complète des eaux-fortes de l'école hollandaise et flamande. C'est précisément sur cette partie de la collection du comte Rigal que furent dirigées les convoitises du bibliothécaire, et ses souhaits furent heureusement exaucés, car il put acquérir, pour des prix qui nous paraissent aujourd'hui fort peu élevés, des estampes qui manquaient à la collection confiée à sa garde. Si l'on voulait énumérer les eaux-fortes introuvables entrées à cette époque à la Bibliothèque, la liste serait très-longue, et, croyons-nous, peu profitable. Il suffira de dire que les estampes des écoles flamande et hollandaise, peu recherchées par Marolles, par Beringhen et par Bégon, ne pouvaient aller de pair à la Bibliothèque avec les estampes des autres écoles. Après la vente du comte Rigal, faite à la fin de 1818, le département des Estampes avait peu de pièces à envier aux autres collections publiques.

La vente du cabinet de M. Révil permit encore à la Bibliothèque d'accroître sensiblement ses richesses. C'est au mois de mai 1833, que fut dispersée cette collection, à la vente de laquelle le département des Estampes obtint *le Cheval*, gravé d'une pointe si savante et si mâle par le

peintre Philippe Wouwermans, et cette rare *Coquille*, de Rembrandt, *avant le fond*, que les amateurs nous envient si fort. La première pièce coûta 1,200 francs, la seconde fut payée 800. A cette vente se trouvait encore le *Jugement de Pâris*, gravé par Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, dans une condition exceptionnelle. La Bibliothèque se vit dans la nécessité d'abandonner cette estampe, que sa qualité rendait unique, à un amateur passionné; mais elle devait un jour reconquérir cette épreuve, grâce à la générosité de son nouveau possesseur. C'était M. Debois, qui avait été le rival heureux du département des Estampes; il allait bientôt lui-même se dessaisir de son trésor. Forcé de vendre les estampes qu'il avait rassemblées à grand'peine et à force de sacrifices, M. Debois livra aux enchères son cabinet tout entier, et le fameux *Jugement de Pâris*, que tous les collectionneurs de l'Europe convoitaient, fut adjugé à un amateur de Paris, M. Simon, pour la somme de 3,350 francs. Celui-ci, plus désireux de conserver à la France un chef-d'œuvre que ravi de la possession d'une œuvre rare, offrit généreusement à la Bibliothèque le trésor qu'il avait acquis la veille, à la condition seulement que le département lui donnerait en échange une épreuve moins belle de la même estampe¹. L'offre était trop avantageuse pour que la Bibliothèque ne l'accueillît pas avec empressement et reconnaissance, et chacun peut aujourd'hui admirer à l'aise une des plus riches compositions de Raphaël et un des meilleurs spécimens de la gravure italienne à sa plus belle époque.

Il est des œuvres que le département des Estampes ne pourrait jamais rassembler entièrement, si l'on ne prenait soin de les acquérir, soit des artistes eux-mêmes, soit des amateurs qui ont consacré leur temps et leur fortune à la recherche des ouvrages d'un seul artiste. M. Bruzard avait passé une grande partie de sa vie à réunir toutes les lithographies qui ont paru de son vivant. Ayant assisté à la naissance de cet art, il avait songé à en écrire l'histoire, et, pour faciliter ses travaux, il achetait, à leur apparition, toutes les pièces qui pouvaient l'aider dans ses recherches. M. Duchesne aîné, qui avait remplacé l'année précédente M. Thévenin dans la charge de conservateur du Cabinet des Estampes, acquit,

1. Des exemples de cette sorte ne sont heureusement pas rares en France, et la Bibliothèque peut citer un cadeau analogue qui lui a été fait par M. His de La Salle. Le splendide portrait de Bossuet, gravé par P. Drevet d'après H. Rigaud, dans une condition exceptionnelle, avait été acquis à un prix très-élevé par cet amateur. Sitôt que M. de La Salle apprit que la Bibliothèque ne le possédait pas dans le même état, il s'en dessaisit généreusement en faveur de cet établissement. Le docteur Jecker s'était attaché à acquérir, dans les ventes, les estampes rares et curieuses qui n'existaient pas à la Bibliothèque : en mourant, il légua toute sa collection au département des Estampes.

1840, à la vente de M. Bruzard, outre les œuvres complètes de Géricault, de Charlet et d'Horace Vernet, toutes les notes laissées par ce collectionneur. Si donc la Bibliothèque ne possède pas toutes les lithographies décrites sommairement par M. Bruzard, elle peut au moins communiquer une masse de documents précieux qui aideront un jour quelque laborieux historien à raconter les débuts de la lithographie en France.

La plus célèbre vente d'estampes faite de nos jours à Paris fut celle de M. Debois; elle eut lieu en 1844, et depuis la collection de M. Révil on n'avait vu dans aucun pays une réunion aussi considérable des chefs-d'œuvre de la gravure. M. Debois avait acquis en France et à l'étranger les pièces importantes qu'il rencontrait, et pouvant pendant longtemps payer au poids des billets de banque les estampes qu'il souhaitait, sa collection fut bientôt considérable et bien choisie. Des malheurs de fortune arrivés subitement le forcèrent à se séparer de ses estampes. La Bibliothèque vota un crédit exceptionnel destiné à acquérir les pièces les plus rares et les plus belles qui lui manquaient; une somme de 14,000 francs fut accordée, et elle fut presque entièrement dépensée; elle servit à acquérir, entre autres, *le Portrait de Philippe de Champagne*, gravé par Gérard Édelinck, 1,350 fr.; *la Cène aux pieds*, gravée par Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, 2,900 fr.; et *Saint Paul prêchant*, par les mêmes artistes, 2,500 fr. *Le Jugement de Pâris* se trouvait aussi à cette même vente; nous avons indiqué plus haut comment il entra à la Bibliothèque.

Les estampes qui passèrent entre les mains de M. Debois portaient au dos, soit le nom du collectionneur écrit à la plume avec la date d'acquisition de la pièce, soit ses simples initiales F. D. C'est un certificat d'origine qui valut bien des fois, à certains amateurs, d'amers déboires, car le prix toujours relatif des œuvres d'art, — et il ne peut en être autrement, — augmente en raison de la renommée de leurs précédents possesseurs; ici le motif était sérieux, car les estampes que l'on rencontre avec cette marque sont presque toujours superbes et dans une condition irréprochable.

En 1845, M. Laterrade, collectionneur fanatique de toutes les gravures relatives à la Révolution de 1789, consentit à céder à la Bibliothèque les estampes qu'il possédait et qui manquaient au département. Cette acquisition comprenait environ vingt mille pièces qui, une fois entrées, furent réunies à l'histoire de France et classées avec ordre à la suite de la collection de M. de Fontette, par les soins de M. Duchesne. Le dépôt avait été fait, pendant tout le temps de la Révolution, d'une façon assez irrégulière; plusieurs estampes d'ailleurs, cruelle-

ment grossières, n'auraient pu être déposées; d'autres, au contraire, mais ce sont les plus rares, publiées en l'honneur du souverain qui s'en allait, auraient été mal reçues d'une partie du public. On était donc contraint de faire paraître, je ne dirai pas clandestinement, mais au moins sans une trop grande publicité extérieure, ces pamphlets souvent injurieux, rarement spirituels, sur les actes du roi ou du peuple; il fallait donc qu'un collectionneur infatigable se chargeât de réunir toutes ces caricatures, tous ces *canards*, pamphlets, portraits grotesques ou authentiques, faits historiques reproduits avec une plus ou moins grande exactitude, pour que des témoignages vivants de la Révolution française fussent conservés à la postérité. Une bibliothèque publique ne peut, pour bien des motifs, rechercher au jour le jour ces estampes éparses, comme un particulier absolument libre de son temps et de ses actions; mais si elle ne peut se livrer directement à cette recherche de tous les instants, elle peut, elle doit même ne pas laisser échapper les occasions, lorsqu'elles se présentent. Le département des Estampes s'empessa d'acquérir la collection que lui offrait M. Laterrade, et, grâce à cette acquisition, il possède aujourd'hui la réunion la plus complète des estampes relatives à l'histoire de la Révolution française.

Jusqu'en 1853, la Bibliothèque ne fit aucune acquisition bien considérable; elle se contenta de classer et de mettre en ordre les richesses qu'elle possédait déjà; la vente de M. Thorelle, faite à Paris au mois de décembre de cette même année, lui fournit l'occasion d'accroître le nombre de ses chefs-d'œuvre. Le grand portrait de Turenne, gravé par Robert Nanteuil, se trouvait à cette vente dans un état tout à fait exceptionnel : non-seulement il n'était pas terminé, la bordure pas indiquée, mais il était encore d'une conservation irréprochable. Le département des Estampes se mit au rang des concurrents, et resta vainqueur, pour la somme de 860 francs. C'était une acquisition d'autant meilleure, que l'école française doit être, en France plus que partout ailleurs, recherchée et complète.

L'année suivante (1854), la collection des portraits de M. Debure fut offerte au conservateur du département des Estampes : elle contenait plus de soixante-cinq mille portraits, lesquels, loin de faire double emploi avec les anciens recueils, comblaient heureusement de fâcheuses lacunes. M. Debure, grâce à son long et grand commerce de librairie, avait eu entre les mains une quantité immense de volumes, dont il avait retiré les portraits pour les joindre à sa collection générale. Une bibliothèque publique ne peut se permettre d'agir ainsi; elle doit répondre aux besoins de tous, et le livre en apparence le plus insignifiant peut, à un moment

donné, rendre un service quelconque. Grâce à cette spoliation, regrettable à plus d'un titre, mais en cette occasion heureuse pour le département des estampes, un grand nombre de ces portraits, destinés à orner les livres, sont entrés à la Bibliothèque et ont accru considérablement la richesse de l'ancienne collection des portraits. Un crédit exceptionnel de 38,000 francs fut accordé par le ministre de l'instruction publique, et la collection de M. Debure entra à la Bibliothèque, apportant avec elle, nous pouvons l'affirmer, plus de trente mille portraits nouveaux. C'est assez dire de quelle importance fut cette acquisition.

Un des conservateurs du département des Estampes, dont le trop court passage emporta les plus vifs regrets, M. Achille Devéria, laissa, en mourant, une immense quantité d'estampes réunies par lui depuis sa jeunesse. Classés dans un ordre alphabétique, et reliés dans des boîtes uniformes et mobiles, ces recueils forment un ensemble de documents que les artistes consulteront toujours avec fruit. Il faut avoir examiné ces portefeuilles pour s'expliquer comment M. Achille Devéria put exécuter, avec une aussi grande promptitude, les innombrables dessins que les éditeurs lui arrachaient, pendant quelques années, avec une sorte d'acharnement. Les dessinateurs de vignettes à venir trouveront, dans la collection formée par M. Achille Devéria, une mine féconde qu'ils ne manqueront pas d'exploiter avec profit, et c'est à eux surtout que la Bibliothèque songea lorsqu'elle acheta en masse les portefeuilles de l'ancien conservateur. Maintenu dans l'état où M. Devéria l'a laissée, cette collection, qui ne contient pas moins de cent vingt mille pièces, restera comme un témoignage vivant de l'érudition variée de cet artiste spirituel, de cet administrateur obligeant pour tous.

Outre cette acquisition, le département des Estampes s'augmenta encore, en 1858, de l'œuvre lithographique de M. Aubry-Lecomte. On avait acquis à la vente de M. Bruzard, avons-nous dit, les œuvres de Géricault, de Charlet et de M. Horace Vernet : l'œuvre d'Aubry-Lecomte manquait à côté de ceux-ci, et, sans vouloir mettre sur la même ligne des artistes inventeurs et un lithographe qui ne fit presque jamais rien d'après son dessin, il faut dire, et dire hautement, qu'Aubry-Lecomte fut le premier des lithographes français venus jusqu'à ce jour¹. Ayant assisté à la naissance de la lithographie, il sut en deviner tous les secrets; n'oubliant

1. J'en demande bien pardon à notre collaborateur; mais il me semble qu'il est difficile, en fait de traduction par la lithographie, de mettre au second rang des hommes tels que Sudre ou Mouilleron. Aubry-Lecomte a été sans doute un lithographe exquis, mais seulement lorsqu'il a traduit Prud'hon.

jamais que le dessin est le principe fondamental de tous les arts, Aubry-Lecomte fit des études sérieuses, qui lui permirent d'exécuter avec un talent hors de ligne quelques tableaux et quelques dessins justement célèbres. Nous citerons parmi ceux-ci, et au premier rang, *l'Amour et Psyché*, d'après M. Gérard, *les Vendanges* et *l'Enlèvement de Psyché*, d'après Prud'hon. Les lithographies d'Aubry-Lecomte rendent ces tableaux et ce dessin avec la grâce élégante ou noble que les peintres ont su y répandre. La Bibliothèque peut donc, grâce à la générosité de M. Aubry-Lecomte, se vanter de posséder aujourd'hui l'œuvre absolument complet du plus habile lithographe que la France ait encore vu naître.

Formé d'un aussi grand nombre de collections diverses, le département des Estampes de la Bibliothèque de Paris occupe, de l'avis de tous, le premier rang parmi les cabinets de l'Europe. Dirigé aujourd'hui par un homme qui réunit à un si haut degré la compétence de l'artiste et la distinction du critique, il s'accroît tous les jours de quelques pièces rares ou curieuses, et il gardera ainsi une place que jusqu'à ce jour on ne lui a pas contestée.

GEORGES DUPLESSIS.



LA VANITÉ

pièce très-rare de Callot.

LETTRES INÉDITES

DE

PIERRE - PAUL RUBENS

Depuis l'époque où Philippe Rubens écrivait la vie de son oncle, Pierre-Paul Rubens a été l'objet d'un assez grand nombre de notices biographiques et critiques, de remarques et de publications de tout genre, pour qu'il fût permis de croire que le sujet était épuisé et qu'il ne restait rien de neuf à dire ou à apprendre sur le grand artiste flamand. Il n'en était rien cependant, car M. W. Noël Sainsbury, employé aux archives d'État d'Angleterre, a publié, à son tour, l'an dernier, un très-curieux et très-intéressant volume de documents inédits relatifs à Rubens *artiste*, mais plus spécialement à Rubens *diplomate*¹. Les archives d'État d'Angleterre renferment une vaste et noble collection de documents originaux, ayant pour la plupart un caractère officiel et diplomatique, il est vrai, mais parmi lesquels il s'en trouve un assez grand nombre également précieux, bien que d'une nature privée. Au xvii^e siècle, les hommes d'État et les agents de l'Angleterre à l'étranger, le comte d'Arundel, sir Dudley Carleton, sir Thomas Roe, sir Balthazar Gerbier, sir Isaac Wake, et autres, entretenaient une correspondance régulière avec les artistes les plus célèbres de leur temps, et il est arrivé souvent à leurs lettres particulières d'aboutir aux archives d'État avec leurs dépêches officielles. C'est à cette mine, sinon inépuisable, tout au moins presque inexplorée jusqu'ici, que M. Sainsbury a emprunté, à peu d'exceptions près, les matériaux qui composent son ouvrage.

Après avoir rendu justice à l'intelligente mise en œuvre de ces matériaux, aux notes nombreuses et intéressantes par lesquelles M. Sains-

1. *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens as an artist and of diplomatist, etc. Collected and edited by W. Noel Sainsbury of H. M. State Paper Office.*—London, Bradbury and Evans, 41, Bouverie street; 1859.

bury les a commentés, nous devons dire que leur publication n'aura pas pour résultat de modifier, dans l'esprit de ceux qui l'ont étudiée, la physionomie du chef de l'école d'Anvers. Certains traits seront désormais précisés, quelques points obscurs de sa vie brilleront d'une plus vive lumière, mais Rubens restera toujours cet actif génie, ce laborieux ouvrier, ce peintre gentilhomme que les biographes nous ont appris à connaître, et qu'il a pris soin de nous révéler lui-même dans ses lettres, publiées par MM. Émile Gachet et W. Carpenter. Sans parler de son art spécial, qui eût certainement suffi à remplir sa vie, Rubens s'est occupé de tout ce qui a passionné ou inquiété la première moitié du *xvii^e* siècle. Politique, érudition, architecture, histoire naturelle, aventures de guerre, disputes ecclésiastiques, intrigues des cabinets, il a voulu tout connaître, et sa correspondance nous le montre demandant sans cesse des informations à ses amis de l'étranger, ou leur faisant passer les nouvelles qu'il vient d'apprendre. Rubens aimait les voyages, mais lorsque le travail ou la maladie — car il fut goutteux de bonne heure, — le retient au logis, c'est son esprit qui se met en route, et, soyez-en sûr, il ne s'endormira tranquille que lorsqu'il saura ce que font les Jésuites en Espagne, lorsqu'on lui aura donné des détails sur les folles expéditions de Buckingham, ou lorsqu'il aura reçu la dernière lettre de Balzac. Il y a donc à glaner, on le devine, dans le recueil publié par M. Sainsbury; mais, pour notre part, nous avons cru devoir nous borner à en extraire les lettres de Rubens *artiste*, — *le diplomate* ne relevant pas de la juridiction de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Notre premier emprunt à M. Sainsbury est une lettre adressée par Rubens à François Swert, historien flamand qui avait demandé à « l'antiquaire et à l'Apelles de son époque » son opinion sur une statuette d'Isis, appartenant à William Camden, archéologue et historien anglais.

A M. François Swert ¹.

« Anvers, février 1618.

« Mon cher monsieur Swert,

« A vous dire vrai, il m'a été impossible de concevoir clairement l'*Isis* de notre digne ami, M. Camden, et de former une conjecture probable sur une figure aussi grossière, j'en demande pardon à l'artiste. Quant à la génisse, à moins que son existence ne soit admise sur la foi de M. Camden, j'oserais dire qu'elle n'en est pas une, car son aspect, ses proportions, son allure et sa pose sont en merveilleuse contradiction avec les propriétés d'un animal de cette espèce. Apis, qui dans les marbres antiques, au moins dans tous ceux que j'ai vus, est presque toujours représenté soit à côté

1. L'original en latin se trouve au *British Museum*. — Sainsbury, *passim*, appendix, page 247.

d'Isis, soit à côté d'Égyptus lui-même, a presque toujours la taille d'un taureau presque adulte. Il porte en outre à côté de lui comme symbole le signe particulier d'une lune plus qu'à demi-pleine. Il possède aussi les cornes et autres caractères d'un taureau. Mais quelle jeune fille a jamais caressé et dorloté dans son giron une vache pour un petit chien ? Quant à la guirlande et au bandeau habituels d'Isis et même ses ornements inséparables, je n'en découvre pas trace ici. De plus, si je ne me trompe, nul ne l'a jamais vue peinte ou dessinée sans un cistre, son signe distinctif.

« Mais pour dire quelque chose, — que Dieu me garde, d'ailleurs, de rien affirmer avec certitude en matière si obscure, — j'observerai que si cet animal est une génisse, je la soupçonne destinée à quelque vœu d'heureuse moisson, conformément à ce vers :

« Tu feras un sacrifice d'une génisse pour obtenir de belles moissons. »

« La patère remplie de blé et la coupe tenue dans l'autre main, entièrement différente des urnes des fleuves par le volume d'eau qu'elle contient et par sa forme, car elle servait aux libations des fêtes religieuses, semblent autoriser cette interprétation. Quant aux couronnes de laurier affectées aux rites sacrés, elles étaient de fleurs ou de feuilles d'or, ou de toute autre matière, comme nous le savons d'après de nombreux exemples. Cher monsieur, comptez cette lettre pour rien quant à la question en litige, mais acceptez-la comme abondamment suffisante pour mes affaires qui m'appellent ailleurs. Laissons donc entière et inaltérée l'enquête sur Isis. Adieu et continuez à m'aimer.

« Toujours votre

« PETRUS, PAULLUS RUBENIUS. »

Quelque temps après, Rubens entra en correspondance avec sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye, qui avait manifesté le désir d'échanger une partie de la collection d'antiquités qu'il avait formée à Venise, contre quelques-unes des œuvres de Rubens. A cette correspondance, mise au jour pour la première fois par M. W. Carpenter¹, M. Sainsbury a ajouté deux lettres de M. Lionel Wake, négociant anglais à Anvers, qui la complètent. Les liens d'amitié et d'estime que cette négociation établit entre sir Carleton et celui qu'il appelait « le prince des peintres et des gentilshommes », portèrent l'ambassadeur d'Angleterre à appuyer de son influence auprès des États-généraux de Hollande une demande qui leur était adressée par Rubens, mais sur l'objet de laquelle le volume de M. Sainsbury ne nous fournit malheureusement pas plus d'éclaircissements que les autres ouvrages publiés antérieurement sur Rubens. Toutefois, en se rappelant qu'en cette même année (1619), Peiresc faisait obtenir à Rubens, pour la vente de ses gravures en France, un privilège qu'il lui adressait le 25 octobre par l'intermédiaire

1. *Mémoires et documents inédits sur Van Dyck, Rubens, etc.*, par W. Carpenter, traduits par L. Hymans, pages 167 à 205.

du philologue Gevaerts, leur ami commun¹, il semble permis de supposer que Rubens réclamait un privilège analogue en Hollande, et ce serait alors à cette requête que ferait allusion la lettre suivante :

« A Sir Dudley Carleton².

« Anvers, 23 mai 1619.

« Très-excellent seigneur,

« Je ne me suis nullement trompé en supposant que Votre Excellence était la seule personne capable par son habileté de conduire à bonne fin des négociations autrement impossibles. Rien de plus opportun certainement que le don que Votre Excellence a fait à ces seigneurs de la chasse de ces formidables animaux et de la pêche des apôtres qui sont réellement devenus pour nous des pêcheurs d'hommes. Comme votre Excellence me l'insinue finement, il ne me paraît pas étrange que toute chose jouisse d'une plus grande efficacité sous son propre climat. En fait, rien à obtenir sans ces moyens, bien que la raison alléguée par les États-généraux que je ne suis ni sujet ni résident de leurs États ne mérite pas grande considération, puisque les autres princes ou républicains ne l'ont jamais alléguée et qu'il leur a paru juste d'établir que leurs sujets ne causent aucun tort ni préjudice à personne en empiétant sur les travaux d'autrui. En outre, tous les potentats, si divisés entre eux sur de plus grandes questions, ont coutume d'être d'accord pour favoriser et protéger la vertu, les sciences et les arts, ou au moins devraient-ils l'être. J'ai envoyé l'exposé de mes prétentions à un ami qui en rendra un compte fidèle à votre Excellence. En même temps, je prie votre Excellence de prêter la main à l'entreprise jusqu'à son entière réussite. Et, finalement, je vous baise les mains avec un millier de remerciements pour l'estime et la grande affection que vous me témoignez, à moi, qui désire sincèrement pouvoir vous servir plus à votre goût et au mien.

« De votre Excellence, le très-humble serviteur,

« PIETRO PAULO RUBENS. »

« Il arrive souvent que dans une assemblée dont les membres ont été gagnés un par un, plusieurs de ces seigneurs, une fois réunis, agissent cependant contrairement à leurs promesses. Je prie donc Votre Excellence de considérer avec sa prudence habituelle si mes prétentions ne risquent pas d'échouer encore devant un nouveau refus, et si vous prévoyez quelque résultat équivoque, je vous prie d'abandonner l'affaire sans tenter de nouvelles démarches. Je n'ai pas changé d'idée, et je n'estimerai pas peu d'obtenir cette faveur, mais d'autres puissants motifs me rendraient désagréable de me montrer importun en la sollicitant. Je baise de nouveau les mains de Votre Excellence. »

Au mois de juillet 1619, lord Danvers, plus tard comte de Danby,

1. *Lettres inédites de Rubens*, publiées par Emile Gachet, page 1.

2. L'original en italien se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 248.

chargea sir Dudley Carleton de traiter de l'échange d'une *Création*, du Bassan, qu'il venait d'adresser à Rubens, contre un tableau de ce dernier peintre, tel, par exemple, que le *Daniel dans la fosse aux lions*, appartenant à l'ambassadeur d'Angleterre. En conséquence, M. John Wolley, porteur de dépêches de M. W. Trumbull, agent anglais à Bruxelles, arriva à Anvers au mois de janvier 1620, et se rendit chez Rubens, qui, après s'être montré disposé à souscrire aux désirs de sir Carleton, fit voir à M. Wolley le *Bassan*, qu'il avait reçu d'Angleterre, en lui déclarant que l'état déplorable de ce tableau ne lui permettait pas de l'estimer à plus de dix livres sterling. M. Wolley constata en effet lui-même que la *Création* avait beaucoup souffert, et que, fendillée presque partout, la couleur en était enlevée en maints endroits, et prête à se détacher de la toile dans d'autres. Il crut cependant devoir faire observer à Rubens qu'il serait facile à un aussi grand artiste que lui de restaurer ce tableau; ce à quoi Rubens répliqua : « Il ne serait possible ni à moi, ni à aucun autre peintre, de mener à bien un pareil travail. » Aussi ne consentait-il à donner en échange de la *Création* un tableau de la même grandeur, de lui ou d'un autre grand maître, qu'autant que lord Danvers ajouterait à son *Bassan* une forte somme d'argent. Il offrait, toutefois, de peindre lui-même une *Chasse aux loups*, ou de faire faire par un autre peintre flamand une bataille, un paysage, une vue ou un tableau de fleurs, qu'il enverrait à sir Carleton, en lui laissant à fixer la plus-value de son envoi sur la *Création* de lord Danvers. L'offre de Rubens fut acceptée par sir Carleton, qui, au mois de novembre 1620, reçut avis de M. W. Trumbull que Rubens avait terminé son tableau, qu'il persistait à n'évaluer le *Bassan* qu'à 50 ducats, mais que par respect et amitié pour l'ambassadeur d'Angleterre, il se contenterait, pour sa chasse, de 100 ducats en sus de la *Création*. Sir Carleton dépêcha alors son ami et son agent privé, M. Toby Matthew, à Rubens, pour débattre avec lui le prix de son tableau. M. T. Matthew le trouva de la même dimension que le *Bassan*, « dont je ne voudrais pas pour rien, écrivit-il à sir Carleton, tellement il est en mauvais état. » Puis, après avoir admiré le dessin de la *Chasse aux lions et aux tigres, avec trois hommes à cheval*, de Rubens, qui ne lui parut cependant pas finie, et dont la couleur ne lui plut pas, il en offrit 50 ducats, en s'appuyant sur l'aveu confidentiel de Rubens, que ce tableau n'était pas entièrement de sa main, bien qu'il l'eût retouché dans toutes ses parties. Rubens refusa fièrement de démordre de ses prétentions, « immuables, dit M. Matthew, comme les lois des Mèdes et des Perses, » en s'en rapportant d'ailleurs à la courtoisie de sir Carleton, et la lettre suivante est la confirmation de ces sentiments :

« *A. M. William Trumbull*¹.

« Anvers, 26 janvier 1621.

« Monsieur,

« La peinture faite pour monsieur l'ambassadeur Carleton est toute preste, et très-bien accommodée dedans une casse de bois suffisante pour faire le voyage d'Angleterre. Aussy je la livreray entre les mains de M. Corham sans aucune difficulté, toutesfois qu'il luy plaira de la prendre ou d'envoyer pour icelle son moindre garçon. Mais de desdire ce que j'ay dit à messieurs nos juges, à sçavoir que la peinture ne vaut pas autant, ce n'est pas ma façon de faire; car si j'eusse fait tout l'ouvrage de ma main propre, elle vaudroit bien le double; aussy n'est-elle pas amendée légèrement de ma main, mais touchée et retouchée partout esgallement. Je conformeray bien le mesme que j'ay dit, que nonobstant que la peinture estoit de cette valeur, que pour les obligations que j'ay à monsieur l'ambassadeur que je me contenteroy de telle récompense que bonne et juste semblerat à Son Excellence sans aucune réplique. Je ne sçauroys dire davantage ne me submettre plus amplement au bon plaisir de ce personnage que j'estime beaucoup plus que personne ne sçaurait croire. Le tableau de Bassan, lequel j'avoy en échange est tellement gasté que tel qu'il est, je le vendray à tous venants pour quinze écus.

« Monsieur, votre très-humble serviteur,

« PIETRO PAULO RUBENS. »

La Chasse aux lions, de Rubens, qui lui fut payée 25 livres sterling le 6 mars 1621, fut remise le 18 mars à lord Danvers par M. Th. Locke, garde de la caisse du Conseil, à qui elle avait été adressée. En en accusant réception à sir Carleton, M. Locke le prévint que lord Danvers n'en avait point été satisfait. En effet, ce dernier écrivit lui-même, peu de temps après, à l'ambassadeur d'Angleterre, pour se plaindre que *la Chasse*, de Rubens, fût assez peu de lui pour que le prince de Galles, à qui il l'avait offerte, eût refusé de l'accepter pour sa galerie, bien qu'il ne possédât de Rubens qu'un tableau médiocre, *Judith et Holopherne*. Lord Danvers demandait donc que Rubens reprît son tableau et en peignît un autre entièrement de sa main, qui lui serait payé ce qu'il demanderait. Rubens répondit à ces nouvelles propositions, que lui avait transmises sir Carleton, par la lettre ci-après, sur l'intérêt de laquelle il nous paraît superflu d'appeler l'attention du lecteur. Il est curieux, en effet, de voir Rubens se rendre justice à lui-même et confirmer sa passion pour les vastes compositions et pour les grandes ordonnances.

1. L'original en français est aux archives d'Angleterre. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 248.

« A M. William Trumbull¹.

« Anvers, ce 43 septembre 1621.

« Monsieur,

« Je suis très-content que la pièce faite pour M. l'ambassadeur Carleton me soit rendue et de faire une autre chasse moins terrible que celle des lyons, rabattant au prix le paiement d'icelle comme est de raison, toute de ma main propre, sans aucun meslange de l'ouvrage d'autrui, ce que je vous maintiendray en foy d'homme de bien. Il me déplaisait aussi qu'il y aura pour ceste affaire quelque mescontentement de la part de M. Carleton, mais il ne s'est laissé jamais entendre clairement toutes les fois que je luy ay fait instance de vouloir declarer si ceste pièce devoit estre un vray originel entièrement, ou seulement touchée de ma main. Je voudrois avoir occasion de le remettre en bonne humeur envers moy, encore qu'il me debvroit couster quelque payne pour luy rendre service. Je seray bien aysé que ceste pièce soit colloqué en un lieu si éminent comme la gallere (*sic*) de S. A. monsieur le prince de Galles et feray tout mon extreme devoir afin de la rendre supérieure d'artifice à celle d'*Holofernes*, laquelle j'ay fait en ma jeunesse. J'ay quasi achevée une pièce grande toute de ma main et de meilleures, selon mon opinion, représentant une chasse de lyons, les figures aussy grandes comme le naturel, ordonnée par M. l'ambassadeur Dygbye, pour présenter, comme j'ay entendu, à M. le marquis de Hamilton. Mais, comme vous dites très-bien, telles choses ont plus de grâce et véhémence en un grand tableau qu'un petit. Je voudroy bien que ceste peinture pour la gallere de monseigneur le prince de Galles fust de proportion plus grande, pour ce que la capacité du tableau nous rend beaucoup plus de courage pour expliquer bien et vraysemblablement nostre concept. Toutefois je suis prest en toutes les façons de m'employer à votre service et me recommandant humblement à votre bonne grâce me profferay tousjours.

« Quant à Sa Majesté et à S. A. monsieur le prince de Galles, je seray tousjours bien aysé de recevoir l'honneur de leurs commandements, et touchant la sale au nouveau Palays je confesse d'estre, par un instinct naturel, plus propre à faire des ouvrages bien grandes que des petites curiositez. Chacun a sa grâce; mon talent est tel, que jamais entreprise, encore qu'elle fust desmesurée en quantité et diversité de suggets, a surmonté mon courage.

« Monsieur, votre très-humble serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS. »

Lord Danvers renvoya à Rubens sa *Chasse aux Lions* en décembre 1621, et ayant appris plus tard qu'il avait réparé à merveille la *Création* du Bassan, il la lui fit redemander, au mois de mars 1623, en lui commandant son portrait pour la galerie du prince de Galles.

Si occupé qu'il fût de son œuvre, tous les jours accru, Rubens ne restait pas indifférent aux événements de la politique. — En 1627 eut lieu l'expédition du duc de Buckingham dans l'île de Ré. Nous n'avons pas à

1. L'original en français se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 249.

raconter ici les incidents de cette déplorable entreprise. Il nous suffira de rappeler que Buckingham opéra son débarquement le 21 juillet à la tête de sept mille Anglais et de trois mille réfugiés français, et que le 17 novembre il faisait voile pour l'Angleterre après avoir livré un assaut sanglant, mais inutile, à la citadelle de Saint-Martin, et après avoir vu détruire son arrière-garde, tuer, noyer ou prendre quinze cents à deux mille Anglais, ses chevaux, ses bagages, quatre canons et quarante-quatre drapeaux par les Français. Rubens suivit avec intérêt les péripéties de cette expédition, « de laquelle, disait-il, dépendait la fortune de Buckingham. » Il en parle à diverses reprises dans ses lettres des 12 et 19 août, des 23 septembre et 14 octobre 1627, à M. Dupuy, conseiller du roi de France et garde de sa bibliothèque, publiées par M. Émile Gachet¹. Et il juge, avec une grande sagacité, les résultats probables de la défaite de Buckingham dans les deux lettres suivantes, adressées également à M. Dupuy :

« A M. Dupuy².

« Anvers, 16 décembre 1627.

« Très-illustre et estimé monsieur,

« Notre Don Sadriquez de Tolède est arrivé, comme un secours après la guerre, et il repartira très-prochainement, car il n'est pas probable qu'il passe l'hiver à Morbihan³. On augure mal de nos navires à Dunkerque; la plus grande partie n'ont pas reparu jusqu'à présent, et parmi ceux qui sont de retour trois ont échoué, par la fureur du vent, dans ce port de Mardyck, rendu fameux par de fréquents naufrages. Le baron de Wacken, un chevalier flamand distingué, qui avait armé cinq navires à ses frais, en est venu aux mains avec les Hollandais. Ils lui ont pris deux navires, ils lui en ont coulé deux autres, si bien qu'il ne lui en reste plus qu'un. Notre marquis de Spinola se prépare pour son voyage; ses bagages vont suivre dans quelques jours, et on pense qu'il partira aussitôt après Noël. J'ai vu des lettres d'Angleterre qui constatent que le roi et le duc de Buckingham sont furieux contre les Français et qu'ils ont déjà commencé à préparer de nouveaux armements. On attribue la faute de leur insuccès au retard apporté par les vents contraires aux secours attendus de l'Angleterre, car le duc n'avait plus que trois mille fantassins et cinquante chevaux quand il s'est vu forcé d'abandonner l'île de Ré. Cependant, si je ne me trompe, le roi de France s'emparera

1. *Lettres inédites de Rubens*, pages 133 à 154.

2. L'original en italien, acheté en juillet 1856 à la vente d'autographes de feu M. Belward Rey 212 fr. 50 c., se trouve au *British Museum*. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 256.

3. « ... Le reste de la flotte française, sous les ordres du duc de Guise, parut dans l'île de R accompagné de quarante voiles espagnoles, Cette armada... n'était arrivée que longtemps après la retraite de Buckingham et repartit au premier bruit d'un retour offensif des Anglais, après avoir séjourné un mois dans le Morbihan et paradé cinq à six jours devant La Rochelle. Le mauvais état des navires et des équipages servit de prétexte à l'amiral don Fadrique de Tolède. » — H. Martin, *Histoire de France* (1^e édition), vol. XI, page 275.

de La Rochelle et se moquera de leurs menaces. Ici on ne fait pas grand chose, et à Zantvliet les vents ont causé plus de ravage et infligé de plus grandes pertes aux deux partis que la guerre. N'ayant rien de plus à vous apprendre, je vous baise les mains ainsi que celles de monsieur votre frère, et je me recommande à vos bonnes grâces.

« De votre illustre seigneurie, le très-affectionné serviteur,

« PIETRO PAULO RUBENS. »

« A M. Dupuy¹.

« Anvers, 30 décembre 1627.

« Très-illustre et estimé Monsieur,

« Le triomphe de Paris parle clairement et montre, à bonnes enseignes, l'étendue de la défaite des Anglois, bien qu'ils s'efforcent de couvrir autant que possible leurs pertes et leur honte. J'ai vu des lettres de Londres, écrites par des personnes de qualité pour être publiées, et remplies de ce qui me paroît à moi d'impudents mensonges, tels que l'exaltation de la bravoure extraordinaire de leur général, l'éloge de sa retraite présentée comme une action héroïque, et la réduction au chiffre de deux cent cinquante du nombre de leurs morts. Ce qui nous forceroit à supposer que ces quarante-quatre enseignes étoient portées sur un chariot et qu'elles ont été prises avec le bagage, ou bien que ceux qui les tenoient se sont rendus sans coup férir, car si quarante-quatre compagnies composent une armée modeste, elles forment cependant un contingent de plus de trois mille hommes, nombre auquel s'élevoit toute leur armée, à ce qu'ils affirment. Je crois que la paix ne tarderoit pas à suivre la prise de La Rochelle, parce qu'alors les scrupules des Anglois à l'abandonner n'existeroient plus. Nos seigneurs les marquis Spinola et Leganes partent demain, dit-on, mais je ne pense pas qu'ils se mettent en route le dernier ou le premier jour de l'année. Peut-être attendront-ils jusqu'au 3 ou au 4 janvier. Aucune nouvelle importante d'ailleurs. A Zantvliet, on répare partout les dégâts causés aux fortifications par la dernière tempête. Le prince d'Orange a défendu tout envoi futur de vivres à notre camp, mais il nous en arrive cependant en dessous main, bien qu'en moindre quantité. Je vous remercie des lettres de M. Balsac que j'espère recevoir promptement. J'ai lu avec attention son *Censeur* qui témoigne, non-seulement par les raisonnements les plus gracieux et les plus érudits, mais encore par son style, combien il possède la faculté de l'éloquence. Enfin, les quelques sentences extraites et traduites des anciens auteurs par Balsac ne me choquent pas, et il n'y a pas lieu, suivant moi, de lui reprocher de tels plagiats. Je voudrois pouvoir imaginer quelque chose pour vous obliger, et en vous baisant les mains en toute humilité je me recommande à vos bonnes grâces et je prie le ciel de vous accorder, à vous et à votre frère, une très-heureuse nouvelle année.

« De votre très-illustre seigneurie, le serviteur très-affectionné,

« PIETRO PAULO RUBENS.

« Je vais m'occuper de trouver en Hollande, s'il est possible, les livres de Cardan et de Grotius, et je vous remercie de me les avoir signalés. »

1. L'original en italien, acheté en août 1851, à la vente de M. A. Donnadieu, 134 fr. 35 c., se trouve au *British Museum*. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 257.

Nous avons dit que Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix, avait fait obtenir, en 1619, à Rubens un privilège pour la vente de ses gravures en France. Ce privilège donna lieu, en 1635, à un procès dans lequel on reprochait à Rubens de faire le monopole de ses planches et de tirer, au moyen de cette spéculation, des sommes énormes de France. M. Émile Gachet a publié deux lettres de Rubens à Peiresc, en date des 16 août 1635 et 16 mars 1636, relatives à ce procès¹. Celle que nous donnons ci-après ne porte pas de suscription; mais comme elle a trait à la même affaire, M. W. Carpenter, en la publiant dans l'*Athenæum* du 17 mai 1856, a cru pouvoir, avec raison, ce semble, en inférer qu'elle était également adressée à Peiresc :

« A M. Nic. Cl. Fabri de Peiresc².

« Anvers, 31 mai 1635.

« Très-illustre et honoré Monsieur,

« Vous avez vu, par ma dernière lettre, que j'ai reçu, par l'entremise de M. Legris la nouvelle de l'heureuse issue de *mon procès* en parlement. J'en suis redevable aux faveurs et bons offices de vos amis, comme je vous l'ai écrit plus au long en vous adressant des remerciements fort au-dessous de votre mérite qui m'impose une perpétuelle reconnaissance, tant qu'il me restera intelligence et vie pour pouvoir vous honorer et vous servir de toute mon énergie. M. d'Aubery m'informe que mes adversaires ne veulent pas céder, et qu'ils ont présenté une requête civile qui a été déposée entre les mains du conseiller Saunier pour l'examiner et faire son rapport. Je n'entends rien à la chicane, et je suis assez simple pour avoir cru qu'un arrêt de la cour du parlement étoit le jugement définitif d'un procès sans appel ni réplique postérieure, comme le sont ici les sentences des conseils souverains, et je ne puis en conséquence m'imaginer quel peut être l'objet de cette requête. Je me suis empressé d'envoyer à madame Saunier-les exemplaires de mes gravures, comme me l'avoit recommandé M. Legris à son passage ici. Lorsque je le priai de me faire connoître ce qu'il étoit nécessaire de fournir pour les frais, douceurs et cadeaux dus aux personnes qui se sont occupées de cette affaire, il me demanda d'attendre son retour, sauf pour madame Saunier, vis-à-vis de laquelle il désiroit que je m'acquittasse immédiatement, attendu qu'il n'avoit pas avec lui l'état des comptes, qu'il désiroit en opérer la distribution de ses propres mains, et qu'en attendant il avoit laissé des ordres spéciaux pour que rien ne pérîclît en son absence. Il m'assura que M. d'Aubery s'étoit chargé lui-même de fournir ce qui seroit nécessaire pour l'entier règlement de l'affaire, mais il ne me dit pas qu'il dût pour cela déboursier quelque argent, et je vois, d'après la copie de la lettre qu'il vous a écrite que M. d'Aubery a payé 20 *escus quarts* d'épices, dont M. Legris ne me parle nullement dans sa lettre du 22 mai. Maintenant, je ne sais que faire; dois-je rembourser immédiatement cette somme seulement à M. d'Aubery ou attendre le retour de M. Legris pour payer le tout ensemble, ou bien dois-je écrire à M. d'Aubery que, comme je

1. *Lettres inédites de Rubens*, page 262-269.

2. L'original en italien est au *British Museum*. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 264.

suppose qu'il a déboursé pour les frais de mon procès, en l'absence de M. Legris, ce qui étoit nécessaire pour la levée du jugement, etc., je le prie de me faire connaître le montant de ses déboursés, afin que je puisse le lui rembourser à la première occasion, ce que je ferai promptement en y ajoutant quelque bagatelle comme témoignage de reconnaissance. Quant au doute relatif à l'intervalle triennal qui sépare le premier et le dernier privilèges, il repose sur le millésime de l'année gravé sous le petit Crucifiement (1632) d'une façon si ambiguë qu'il est impossible de discerner si le dernier chiffre est un 1 ou un 2, bien qu'il doive être nécessairement un 2 dont les cornes et les saillies ne sont pas suffisamment indiquées, car il est notoire pour tout le monde que j'étois en Angleterre en 1634, et il est donc impossible que cette gravure ait été faite pendant mon absence puisqu'elle a été retouchée plusieurs fois, comme c'est l'habitude, par mes propres mains. Cependant, ce doute n'ayant pas été soulevé par mes adversaires, il n'y a pas lieu de le mettre en discussion. Nous verrons ce qu'il adviendra de la requête, etc.

« Nous sommes ici fort inquiétés par le passage de l'armée française envoyée au secours des Hollandois et qui, près de Marche en famine, a mis en déroute le prince Don Thomas, affaire plus importante par la honte et l'épouvante des vaincus que par les pertes qu'ils ont subies, car ils ont eu peu de morts. Mais la prise de la plus grande partie des tambours de l'infanterie, celle de l'artillerie et des bagages sont attribuées à la témérité et à l'imprudence du général qui, sans espions ni renseignements exacts sur le nombre, les forces et les mouvements de l'ennemi, a voulu en venir aux mains dans des circonstances si désavantageuses qu'il s'est fait battre en moins d'une demi-heure. Beaucoup de gens ont dû leur salut à un bois voisin et au mauvais état du pays¹. Il est certain que la rupture entre les deux couronnes en est arrivée à une extrémité qui me cause de grandes inquiétudes, car je suis par nature et par choix un homme pacifique et ennemi capital des disputes, procès et querelles privés et publics. De plus, je ne sais si en temps de guerre le privilège de Sa Majesté demeurera valide, et nos efforts et nos dépenses pour en obtenir le maintien par arrêt du parlement pourroient bien alors devenir inutiles. Je crains surtout, les États des Provinces-Unies m'obligeant à respecter leurs privilèges inviolables en temps de guerre ouverte, de voir notre correspondance courir le risque de subir une nouvelle interruption de quelques années, non par mon fait, mais parce que Votre Seigneurie étant une personne éminente et occupant une haute fonction, ne pourroit la continuer sans prêter le flanc à des soupçons. Je me soumettrai toujours, quoique avec une peine infinie, à tout ce qu'exigera la tranquillité et la sécurité de Votre Seigneurie dont je baise humblement et de tout cœur les mains, et dont je demeure à toujours,

« Très-illustre et révérend monsieur, le très-humble et obligé serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS.

1. Le 19 mai 1635 avait eu lieu la déclaration de guerre de la France à l'Espagne. Le lendemain, l'armée française rencontra près du village d'Avein, au milieu des Ardennes, un corps d'armée ennemi aux ordres de Thomas de Savoie, prince de Carignan, qui était entré au service de l'Espagne. « Le prince Thomas, qui n'avait que treize mille soldats, manœuvrait pour retarder la marche des Français et leur couper les vivres; posté avantageusement dans les bois et les ravins, il s'imagina pouvoir défier l'attaque de forces doubles des siennes; il fut écrasé. Cinq à six mille morts et prisonniers, seize canons, un grand nombre d'étendards restèrent entre les mains des Français. » — Henri Martin, *Histoire de France* (4^e édition), vol. XI, page 432.

« Nous n'avons encore aucune nouvelle de la cassette, et par la grâce de Dieu je commence à me rétablir de ma goutte. J'ai commandé les bagatelles que vous désiriez; mais quant aux médailles et aux notes y relatives, M. Rockox n'a pu jusqu'à présent en trouver aucune.

« Il me resterait à vous parler des merveilles que vous me comptez du mouvement des pierres vers le centre de gravité, que je comprends parfaitement, et de leur mouvement vers la circonférence du centre du lieu où elles se forment, que j'avoue ingénument n'avoir trouvé mentionné nulle part jusqu'à présent et ne pouvoir comprendre comment il s'opère, si Votre Seigneurie ne me l'explique pas plus clairement. La cause du mouvement sympathique des pierres de la vessie de votre parent que rendent malade les révolutions de la lune me paraît également incompréhensible, mais mon temps m'est enlevé par certaines interruptions et force m'est de remettre à meilleure occasion ces charmantes discussions, si agréables à mon palais. Sur ce, je vous baise de nouveau les mains. »

M. Édouard Norgate, hérault de Windsor, protégé du comte d'Arun-
del, habile dessinateur et enlumineur de manuscrits, fit en 1639 un
voyage en Hollande et visita Rubens à Anvers. A son retour en Angle-
terre, il fit un si pompeux éloge d'une vue de l'Escorial, qu'il avait admi-
rée dans l'atelier de Rubens, au roi Charles I^{er}, que ce prince le chargea
de négocier l'achat de ce tableau. M. Ed. Norgate transmit les ordres du
roi à sir Balthazar Gerbier, ambassadeur d'Angleterre à Bruxelles, qui
écrivit immédiatement la lettre suivante à Rubens :

« Bruxelles, 13 mars 1640¹.

« Monsieur,

« J'ai reçu du sieur Ed. Norgate une lettre qui m'informe qu'ayant dit à Sa Majesté qu'il avoit vu chez vous un paysage représentant les environs de Madrid, en Espagne, avec l'Escorial au fond, le roi, mon maître, désire posséder ce tableau. Je me vois donc forcé de vous écrire pour savoir s'il vous plaît de vous en départir, et dans ce cas pour vous demander si vous consentirez à terminer ce tableau et à en remplir le premier plan de personnages portant le costume du pays, et si Sa Majesté pourra avoir ce tableau aussi promptement que possible. Voici ce que j'ai à vous dire à ce sujet, et je vous prie de me répondre en français, afin qu'on voie comment je me suis acquitté de mes de-
voirs dans cette circonstance.

« Je suis, monsieur, etc. »

Rubens répondit en ces termes à sir Balthazar Gerbier :

« *A sir Balthazar Gerbier*².

« Anvers, 15 mars 1640.

« Monsieur,

« Il est vray que M. Norgate se trouvant chez moy donna de l'œil sur cette pièce

1. L'original en français se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. la traduction anglaise qu'en donne M. Sainsbury, page 215.

2. L'original en français se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. Sainsbury, *passim*, appen-
dix, page 267.

de *Saint Laurens en Escurial* sans s'arrester avecq quelque estonnement des circonstances sur le reste que bien légèrement, et il ne me sembla pas nécessaire alors de le désabuser pour ne luy donner quelque mescontentement. Mais me voyant pressé à dire la vérité pour ne tromper pas Sa Majesté de la Grande-Bretagne, à laquelle j'ay tant d'obligations, je confesse que la susdite peinture n'est pas de ma main, mais faite entièrement par un peintre de plus communs, qui s'appelle Verhulst, de ceste ville, après un mien dessin fait sur le lieu mesme. Aussi n'est-elle aucunement digne de paroistre entre les merveilles du cabinet de Sa Majesté, laquelle pourra tousjours disposer absolument de tout ce que j'ay au monde, ensemble de ma personne comme de son très-humble serviteur. Je vous prie de me conserver en ses bonnes grâces et les vostres, et m'honorer de vos commandements en toute occasions de vostre service, estant de tout mon cœur,

« Monsieur, votre très-humble serviteur,

« PIETRO PAULO RUBENS. »

A la fin d'avril, un mois à peine avant sa mort, Rubens envoya la *Vue de l'Escurial* à sir B. Gerbier avec une lettre déjà publiée par M. A. Van Hasselt¹, mais que nous avons cru devoir reproduire ici parce qu'elle clôt la négociation relative à ce tableau, qu'elle est sans doute une des dernières lettres écrites par le grand peintre flamand, et enfin parce que le texte qu'en a donné M. Van Hasselt diffère en quelques points de celui publié par M. Sainsbury :

« A sir Balthazar Gerbier².

« Anvers, avril 1640.

« Monsieur,

« Voyci la peinture de *Saint Laurens en Escurial* aschevée selon la capacité du maistre toutes fois avecq mon advis. Plaise à Dieu que l'extravagance du suget puisse donner quelque récréation à Sa Majesté. La montaigne s'appelle la Sierra de San-Juan en Malagon; elle est fort haulte et erte, et fort difficile à monter et descendre, de sorte que nous avions les nuées desous nostre venue bien bas, demeurant en hault le ciel fort clair et serain. Il i a en la sommité une grande croix de bois, laquelle se découvre aysément de Madrit, et il y a de costé une petite église dédiée à saint Jean qui ne se pouvoit représenter dedans le tableau, car nous l'avions derrière le dos, ou que demeure un eremite que voicy avec son *borico*. Il n'est pas besoing de dire que en bas est le superbe bastiment de saint Laurens en Escurial avecq le village et ses allées d'arbres avecq la Frisneda et ses deux estangs et le chemin vers Madrid qui apparoit en hault proche de l'horizon. La montagne couverte de ce nuage se dit la Sierra Tocada pour ce qu'elle a quasi tousjours comme un voyle alentour de sa teste. Il y a quelque tour et

1. *Histoire de la vie et des ouvrages de P.-P. Rubens*, page 169.

2. L'original en français appartenait à feu M. Dawson Turner, qui l'avait fait imprimer en fac-simile avec son *Catalogue des tableaux appartenant à Rubens*, tiré en 1839 à un petit nombre d'exemplaires, et qui avait gracieusement autorisé M. Sainsbury à le publier dans son livre.

mayson à costé ne me souvenant pas de leur nom particulièrement, mais je sçay que le roy i alloit par occasion de la chasse. La montagne tout contre à main gauche est la Sierra y Puerto de Butrago. Voylà tout ce que je puis dire sur ce sujet, demeurant à jamais, monsieur,

« Votre serviteur très-humble.

« PIETRO PAOLO RUBENS.

« J'ay oublé de dire qu'au sommet nous rencontrasmes forse vinayson comme est représenté en la peinture. »

Un mot maintenant, pour finir, sur l'*appendice* de l'ouvrage de M. Sainsbury. Il nous suffira, d'ailleurs, pour en faire apprécier l'intérêt, de dire qu'il renferme—en dehors des originaux des lettres de Rubens—des correspondances relatives à la formation des collections du comte d'Arundel, du comte de Somerset, de sir Dudley Carleton et des lettres de Gentileschi, du sculpteur français Hubert Lesueur, de Mytténs et de Torrentius, remplies de curieux et piquants détails inédits. Ainsi chacun fait son œuvre, chacun écrit une page de la grande histoire des arts. La curiosité moderne fouille avidement les archives du passé et reconstitue par d'heureuses découvertes, par de précises indications, la biographie des artistes qui nous sont chers. Aux documents qu'on possédait déjà sur Rubens, M. Sainsbury a donc ajouté des informations nouvelles d'un rare intérêt. Grâce à lui, grâce aussi aux chercheurs qui l'avaient précédé dans cette voie, le grand peintre d'Anvers sera bientôt le plus connu de tous les maîtres, et quand on aura lu sa correspondance, on saura tout de Rubens, — excepté le secret de son génie.

ALFRED HÉDOUIN.



MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE GRENOBLE

(Suite et fin.)

ÉCOLE HOLLANDAISE. — Si nous ne rencontrons pas dans l'école hollandaise des œuvres d'un intérêt aussi varié et aussi élevé que dans l'école italienne, du moins certaines des toiles qu'elle contient peuvent passer dans leur spécialité pour des œuvres fort remarquables.

Diane et ses nymphes au bain (n° 92) de Poelemburg, et le *Portrait de femme* (n° 102) de Terburg ne sont pas, il est vrai, de ce nombre. Le premier ne donne qu'une idée très-affaiblie de la touche veloutée de Poelemburg et de la chaude lumière qu'il a su répandre dans ses belles compositions. Il est signé C. P. (Corneille Poelemburg), j'ignore son origine. Le second m'a paru d'une authenticité beaucoup moins contestable que sa valeur artistique. Le personnage est grand comme nature, et l'on sait que les délicates qualités de Terburg perdaient à se répandre sur une toile d'une certaine dimension. Il a fait de beaux portraits, mais aucun ne vaut ses délicieuses petites toiles. En outre, ce tableau a été assez habilement restauré, mais il est dans un état d'usure déplorable. Il semble que la toile ait été récurée avec du grès comme une casserole. C'a pu être un Terburg, ce n'en est plus un.

Le musée de Grenoble ne possède rien de Rembrandt, mais il peut montrer deux fort beaux échantillons de la manière des deux élèves qui l'ont imité avec le plus de bonheur, Van Eeckout et Ferdinand Bol. Le *Portrait d'homme* (n° 75) de Van Eeckout rappelle Rembrandt par sa couleur, et c'est, je crois, un grand éloge à en faire; mais en examinant attentivement la touche, on s'aperçoit que, bien que posée avec habileté, elle est d'une mollesse et d'une lourdeur dont Rembrandt ne s'est jamais rendu coupable. L'homme de ce portrait est vu de face et tourné à droite. Il est coiffé d'un chapeau noir à larges bords, vêtu de noir et a le cou pris dans une golielle à gaudrons. Ses cheveux sont blonds. Il tient un gant

dans sa main gauche et appuie la droite sur le rebord de la fenêtre où l'artiste a signé son nom tout au long : G. V. EECKOUT F. A° 1644. Né en 1621 Eeckout était donc dans toute la force de son talent et de sa jeunesse quand il fit ce portrait. Il avait vingt-trois ans. Aussi le préfère-je de beaucoup à un second portrait représentant, dit le livret, *Le Grand pensionnaire Jean de Witt* (n° 76), et qui est daté de 1669, cinq ans avant la mort du peintre. Ce dernier a bien peu de caractère, et l'on sent en le contemplant, que l'influence de Rembrandt s'est effacée peu à peu. Le *Portrait d'homme* figurait, avant la Révolution, dans la collection de M. Poullain où il portait le n° 60. Lors de la vente de cette collection, faite le 15 mars 1780, par les soins de Lebrun, il fut adjugé au prix de 1000 livres 1 sou au sieur Dulac, évidemment un prête-nom, peut-être de Lebrun lui-même, de qui M. Audry, son dernier possesseur, aura pu l'acquérir directement.

L'autre élève de Rembrandt, Ferdinand Bol, a passé sa vie à imiter et un peu à contrefaire son maître. Il faut bien avouer qu'en général il a eu la main heureuse; mais je doute qu'il l'ait eu plus que dans le *Portrait de femme* de Grenoble (n° 59). C'est une belle Hollandaise de 28 à 30 ans, vue à mi-corps, de grandeur naturelle. Elle est coiffée d'une toque noire sur laquelle ondule, et se joue la courbe d'une plume blanche. Elle est tournée à droite et assise près d'une table chargée d'une sphère, d'une mandoline et d'un hanap haut sur patte, en vieille argenterie flamande. Rien que ce hanap est un chef-d'œuvre d'exécution. L'effet, l'éclat de ce tableau, la valeur réciproque des blancs et des noirs du costume, noyés dans une harmonie vigoureuse et comme dans une atmosphère d'or, le modelé du visage éclairé par deux yeux limpides, animé par le sang qui fait battre les ailes du nez et éclate sur la commissure des lèvres, tout, hormis certaines minceurs de touche dans les méplats des joues qu'il faut avoir le diable au corps pour constater, tout, dis-je, dans ce portrait, est aussi beau qu'un Rembrandt. Je le vois encore briller dans le fond de ma mémoire comme il brille sur le panneau du musée où on lui a donné à juste raison une place d'honneur, en pendant au Van Eeckout. En quelle année a-t-il été acquis? De qui le tient on? Quels cabinets a-t-il traversés? Le livret a le tort de ne faire à ces questions aucune réponse.

Le Louvre ne possède pas de tableau du peintre d'intérieurs Delorme. Je n'en vois pas figurer non plus dans les musées de Madrid, d'Anvers, de Dresde et d'Amsterdam. Je ne crois pas qu'il y en eût à Manchester, où pourtant il y avait de tout. Ce n'est pas une grande perte, mais c'est une perte. A en juger par l'*Intérieur d'un temple* (n° 71) Delorme était sans doute un peintre froid, donnant à ses intérieurs d'église moins d'effet que

Peter Neefs, mais incomparablement plus habile que lui dans l'exécution, ayant une touche plus grasse et plus onctueuse, et sachant parfaitement détacher les uns sur les autres des plans divers, mais d'une couleur uniforme. Peter Neefs était un plus grand artiste, Delorme était plus véritablement peintre ; et si tous les *Intérieurs d'église* de Delorme ressemblent à celui de Grenoble, je préfère les intérieurs de Delorme à ceux de Peter Neefs. Ce tableau, bien conservé, est signé tout au long : *Delorme, 1667*.

C'a été pour moi une surprise mêlée de dépit que de rencontrer à Gre-



PAYSAGE DE HOBBEEMA (MUSÉE DE GRENOBLE)

noble un Hobbema aussi supérieur à celui du Louvre que le Louvre est supérieur au musée de Grenoble. Cela me coûte à dire, mais c'est la vérité. Je n'apprendrai rien à personne en rappelant combien sont rares et recherchées les œuvres de ce paysagiste à peine connu en France il y a trente ans, bien que les Flamands et les Hollandais aient toujours professé pour son talent une estime dont on acquiert la preuve en visitant les cabinets particuliers de Hollande et de Belgique. La vogue l'a pris sous sa protection, les quelques originaux qui ont passé dans les ventes Patureau et Mecklenbourg ont éveillé des convoitises et des rivalités qui se sont soldées par des centaines de mille francs, la spéculation s'en est mêlée ; et l'on en est presque venu à effacer le nom de Ruijsdael pour le remplacer par celui de Hobbema, comme, il y a soixante ans, on effaçait le nom de Hobbema pour le remplacer par celui de Ruijsdael. Quoi qu'il en

soit, le musée de Grenoble est le seul établissement public en France, y compris Paris, qui puisse montrer un Hobbema, un Hobbema indiscutable. A ce premier mérite, ce tableau joint celui d'être une œuvre extrêmement remarquable, quel que soit son auteur. Le conservateur du musée a donc fait preuve de goût en donnant au *Paysage* (n° 81) la place d'honneur du panneau central, sous le Rubens dont nous parlerons tout à l'heure. Il est peint sur bois, haut de 0,48, et large de 0,60. Dans une plaine, et à travers des groupes d'arbres, coule une petite rivière marécageuse. A gauche une femme et un enfant passent sur un chemin entre un bois et la rivière. Ce chemin est labouré d'ornières profondes. Sur le bord opposé, à droite, on remarque une maison abritée par de grands chênes, sous lesquels marche un homme tenant un bâton sur son épaule. Il est signé dans le coin à droite au bas du terrain : M. HOBBEWA, 1659, en lettres noires, le dernier jambage de l'M initiale du nom de Minderhout se confondant avec le premier jambage de l'H de Hobbema et formant monogramme. Admirablement conservé, et d'une qualité hors de ligne, même pour un Hobbema, ce tableau n'a sans doute ni l'effet ni l'intensité du paysage de la vente Patureau, mais son exécution est plus légère et plus variée; la silhouette des arbres s'enlève sur le ciel d'une façon moins vigoureuse, mais plus animée; plus d'air circule entre les plans, on y respire mieux les senteurs de la campagne; il y a moins de force, mais plus de poésie : en un mot, si je devais y habiter, je préférerais le paysage de Grenoble à celui de la vente Patureau. Ce tableau provient de la riche et célèbre collection de La Hante.

Le *Paysage* (n° 80) de Guillaume de Heusch n'est pas de nature à faire oublier celui de Hobbema. Toutefois il est joli, rappelle les horizons italiens que de Heusch avait étudiés avec son maître Jean Both, et mérite une honorable mention. Il est signé *G. Heusch Ft.*, et l'exécution me paraît plus originale que la signature. Je croirais volontiers que les figures sont d'Adrien Van de Velde.

Je suis, comme le rédacteur du livret, assez disposé à croire que le tableau portant le n° 111 et représentant une flotte à la voile, est l'œuvre d'un peintre hollandais, sans doute de quelque élève de Backhuysen : Jean Rietschorf ou Michol Maddersteg; mais je ne puis y voir comme lui une *escadre hollandaise*. C'est une *flotte anglaise* parfaitement reconnaissable aux pavillons des escadres bleus et rouges qui flottent à l'arrière de chaque navire. La France a eu assez souvent affaire à ces glorieux étendards pour qu'il ne soit pas permis de s'y tromper.

ÉCOLE FLAMANDE. — J'ignore pourquoi le rédacteur du livret a débaptisé *l'Adoration des Rois* (n° 87) donnée en 1811 par l'Empereur et attri-



LE PAPE SAINT GRÉGOIRE

Tableau de Rubens.

buée alors à Abraham Bloemart, et l'a mise au nom d'un obscur élève de Martin de Vos, Henri de Klerck. C'est un grand tableau décoratif composé avec plus de facilité que d'habileté, d'une exécution froide et vide, et qui n'attire l'attention que par l'imitation de Rubens. L'inventaire du Louvre dit qu'il provient de Vienne.

Mais j'arrive en hâte au chef-d'œuvre de l'école flamande, à la perle du musée de Grenoble, à une des plus belles toiles de toutes les collections de province, au tableau de Rubens : *Saint Grégoire Pape, entouré de saints et de saintes* (n° 96). La composition est haute de 4^m,74 et large de 2^m,66. Les figures sont plus grandes que nature. Sur les degrés et au centre de la composition, saint Grégoire debout, tourné à droite, revêtu d'une chape, la tête nue, lève les yeux vers le ciel et invoque le Saint-Esprit qui descend sur lui sous la forme d'une colombe; son bras droit est étendu, sa main gauche tient un livre. A droite, sainte Domitile est debout, son front est orné d'un diadème, sa main droite est posée sur sa poitrine; de l'autre elle soutient son manteau et semble, par son attitude, écouter les paroles du pontife. Derrière elle, saint Nérée et saint Achille tiennent une palme et regardent le ciel. A gauche, saint George, debout, vu de profil, la tête nue et levée, porte une cuirasse et appuie sa main droite sur un bâton. Plus loin et du même côté, saint Jean-Baptiste vu de face, et dont la partie supérieure du corps est nue, tient un bâton. Tout le second plan est rempli par un portique au-dessus duquel une image encadrée de la Vierge et de l'Enfant Jésus est entourée de six anges soutenant des guirlandes de fleurs.

On ne sait, en contemplant ce tableau digne de la tribune de Florence, du Salon carré de Paris ou de la salle d'Isabelle II à Madrid, sur quelle partie arrêter plus volontiers son attention. La composition est irréprochable, le dessin d'une science, d'une audace, d'une fierté incomparables; la couleur splendide, l'effet magnifique, l'impression impérissable. Le *Martyre de Saint Étienne*, de Valenciennes, est beau sans doute; le *Melchisedech*, de Caen, le *Jésus-Christ protégeant le monde*, de Lyon, sont plus beaux encore; mais tous sont médiocres comparés au *Saint Grégoire*, de Grenoble. La sainte Domitile vue de face, soutenant par un geste de reine les plis épais de son manteau, présente une de ces rares figures dans lesquelles Rubens, renonçant aux exubérances flamandes, a lutté de caractère avec les figures antiques, de couleur avec les Chioggiotes ou les Muranèses. N'était la couleur, on croirait cette magnifique créature sortie du pinceau du Titien ou de Palme. Par la fierté héroïque de sa pose et le chaud éclat de son armure, le *Saint Georges* rappelle la même figure placée par Rubens dans le tableau qui orne sa

chapelle funéraire à la cathédrale d'Anvers. Au second plan, la tête de saint Jean, modelée en quelques coups de brosse, est accentuée et vous émeut comme une tête de Ribera. Si j'avais un reproche à faire à ce tableau, il tiendrait à l'excès même de ses qualités. Le grand artiste anversoïis a donné à sa couleur une telle intensité, une telle magnificence, qu'il en résulte pour l'œil une harmonie de table d'agate ou de plaque d'émail qui finit par fatiguer. En un mot, on pourrait demander plus de transparence à la couleur. Et encore suis-je si mal à mon aise quand il me faut signaler une tache chez un coloriste et surtout chez Rubens, que je me sens disposé à croire que des retoilages intempestifs et des restaurations sacrilèges, en enlevant les glacis auront donné à la peinture ces tons de marbre qui me blessent. Ce ne serait pas la première fois; ce ne sera pas la dernière!

Donnée par l'empereur en 1811, cette merveille décorait avant la Révolution le maître-autel de l'abbaye de Saint-Michel d'Anvers. Il en existe une très-belle et très-exacte eau-forte du graveur Eynhouedts qui rend convenablement l'effet de la peinture. Pour un amateur des arts, un pareil chef-d'œuvre vaut seul le voyage de Paris à Grenoble. Qu'est-ce donc quand on trouve auprès de lui un gothique comme le Palmegiani, un ex-voto comme le Pordenone, un paysage comme le Hobema. Pour moi qui les ai vus et admirés aussi longtemps qu'il m'a été permis de le faire, je n'ai qu'un désir, c'est de retourner les voir et les admirer encore.

Des deux élèves de Rubens, Jordaens est le seul qui soit représenté à Grenoble; car il me paraît impossible d'accepter comme étant de Van Dyck la médiocre *Tête de Christ* enregistrée sous le n° 73. Par contre, *l'Adoration des Bergers* (n° 84) de Jordaens, sans être une œuvre hors ligne, n'est cependant pas ordinaire. Le peintre s'y fait reconnaître à sa magie de couleurs, à sa science de clair obscur, et à ses têtes si triviales, mais si vigoureusement accentuées. Ce pandémonium de malandrins a pour centre une charmante tête de Vierge, et s'illumine du rayonnement jailissant du corps du Nino. Le tableau est signé : I. IORDENS. FECIT. J'ignore sa provenance. Il fut donné par le musée central au musée de Grenoble le 7 ventôse an VII. Jordaens a répété plusieurs fois le même sujet. L'un a été gravé par Marinus; l'autre, de dimensions plus grandes, par Pierre de Jode. La composition de Grenoble serait la troisième, et, par la disposition des figures, elle se rapproche de la première, gravée par Marinus. Je dois faire observer que l'inventaire du Louvre la porte comme une copie de Jordaens. Malgré cette assertion, qui est loin d'être sans valeur, je persiste à voir un original dans *l'Adoration des Bergers*.

Quant au second Jordaens, *le Sommeil d'Antiope* (n° 85), je crains bien que M. George, qui l'a cédé à la ville en 1852, ne se soit trompé en l'attribuant à l'élève de Rubens. Ce n'est ni de Jordaens, ni de personne.

Je ne voudrais pas trop faire la chasse aux attributions, mais je doute fort que le tableau *Un Chat et un Chien se disputant dans une cuisine* (n° 100) soit l'œuvre de Sneyders, à qui le livret en fait honneur. J'y reconnaitrais bien plutôt la touche froide et exercée de Paul de Vos, dont tant d'œuvres ont été si souvent prises pour des Sneyders; ce qui prouve du moins que ce n'était pas un artiste sans talent.

Deux autres élèves de Rubens, Simon de Vos et Van Thulden, sont représentés, le premier par un *Portrait de jeune homme* (n° 109), jolie et vigoureuse esquisse; le second par une *Composition mystique* (n° 104) et par *les Parques et le Temps* (n° 105), œuvres estimables dont le seul mérite est de se ressentir de l'influence de Rubens. Ils ressemblent à des tableaux du maître vus à travers une vitre dépolie. La *Composition mystique* est signée *Theod. Van. Thulden fec. An° 1647*. Elle figure au nombre des dix-sept tableaux réunis par M. Jay le 7 ventôse an VII, et ornait avant la Révolution l'église des Mathurins de la rue Saint-Jacques.

Je me suis souvent demandé si Rubens était de bonne foi en professant pour Gaspard de Crayer l'admiration que la tradition lui prête, ou bien si c'était seulement chez lui affaire de politesse. Je pencherais pour cette dernière opinion. Pour des yeux modernes, le seul mérite des œuvres de Crayer est d'être plus accentuées et par conséquent de ressembler plus à des Rubens qu'à des Van Thulden. C'est beaucoup; ce n'est pas assez. Quoi qu'il en soit, des deux tableaux de cet artiste, un seul, le *Martyre de Sainte Catherine* (n° 70), m'a paru digne d'attention. Pour Crayer, c'est une toile excellente, égale au moins au *Saint Augustin en extase* du Louvre. Le guerrier à cheval placé à gauche rappelle, par l'élégance du port et la finesse de la couleur, le beau *Saint Martin de Savenheim* de Van Dyck. Ce tableau, qui faisait partie de l'envoi de l'an VII, est porté sur l'inventaire comme copie de Crayer et sous la dénomination de *Martyre de Sainte Barbe*, titre qui concorde mieux avec les traditions du martyrologe chrétien. En effet, l'instrument du supplice de sainte Catherine est une roue dentée, et rien ne la rappelle dans ce tableau; tandis que l'histoire ecclésiastique nous apprend que sainte Barbe eut la tête tranchée par son père pour avoir refusé de sacrifier aux dieux du paganisme. Or, le tableau représente précisément un bourreau se préparant à couper la tête d'une sainte agenouillée devant lui. Cette érudition n'a d'autre but que de restituer à sainte Barbe ce qui n'appartient pas à sainte Catherine : *cuique suum*.

Un artiste français, que le hasard a fait naître à Bruxelles, Philippe de Champagne, n'a pas moins de sept tableaux à Grenoble, tous assez remarquables pour donner une haute et peut-être une fausse idée de son talent à qui ne connaîtrait pas ses grandes et froides compositions. Ce serait surfaire le talent de Philippe de Champagne que de le juger seulement sur ses tableaux de Grenoble.

Le *Saint Jean-Baptiste au désert* (n° 64), donné en 1811, est porté sur l'inventaire comme provenant de l'ancienne Académie. Guillet de Saint-Georges, dans la vie de Philippe de Champagne¹, n'en parle pas. Mais peu importe : c'est un fort bon tableau du maître, qui n'en a pas souvent composé de cette qualité là, aussi énergiquement modelés, d'une couleur aussi ferme et aussi vigoureuse. On demanderait sans doute moins de correction et plus de caractère au dessin de *Saint Jean-Baptiste*, mais personne n'est parfait, pas même Philippe de Champagne.

La Résurrection de Lazare (n° 60) faisait partie des six tableaux composés par Philippe de Champagne pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques, en 1628 et 1629. Guillet de Saint-Georges dit formellement que *la Résurrection*, ainsi que *l'Assomption de la Vierge* (n° 61), peinte également pour les Carmélites, furent seulement retouchées par la main du peintre. Il faut donc y voir des tableaux d'école plutôt que des originaux bien authentiques.

Je croirais volontiers que *le Christ mort sur la Croix* (n° 63) est le même tableau qu'un *Crucifix* que Guillet de Saint-Georges prétend avoir été légué aux Chartreux par Champagne, tableau, dit-il, « qui est dans la salle de leur chapitre et qui a été gravé par M. Morin ou M. Montagne. » Il est signé et daté *Ph^{vs}. Champaigne Fⁱ. An^o. 1655*. C'est une belle académie, d'une science de dessin incontestable, dont la tête respire la douleur, mais froide, dure, sèche, parfaitement janséniste, vous attristant sans vous convaincre.

Philippe de Champagne a composé plusieurs tableaux d'après les cérémonies de l'ordre du Saint-Esprit. Guillet en cite un représentant la promotion faite par Louis XIII à Fontainebleau, en 1633; et si cette toile ne figure pas au musée de Toulouse, du moins cet établissement en possède-t-il une bonne copie. En voici une seconde, disposée à peu près de même, et dont l'authenticité ne me paraît pas discutable. Elle représenterait, dit le livret, *Louis XIV, le lendemain de son sacre à Rheims (8 juin 1654), recevant chevalier de l'ordre du Saint-Esprit son frère (Monsieur), alors duc d'Anjou, depuis duc d'Orléans*. Les personnages

1. *Mémoires inédits de l'ancienne Académie*, t. I, p. 239.

qui accompagnent les deux frères, sont : Abel Servien, Michel Letellier, Noël de Bullion et de Lyonne. J'ai surtout été frappé de l'élégance des mains, qui rappellent non pas celles de Van Dyck, mais celles de Hals dans ses beaux portraits. On lit l'inscription suivante dans un cartel central, au bas du tableau : CÉRÉMONIE FAITE A RHEIMS EN 1654 ET REPRÉSENTÉE EN 1655 PAR P. DE CHAMPAIGNE. Donnée à Grenoble en 1811, cette composition est désignée sur l'inventaire comme provenant de l'émigré Montmorency. Il en existe au musée de Versailles une copie faite par M. Dupré (n° 94).

C'est une excellente acquisition que M. Henry a fait faire à la ville, en lui cédant le portrait du fameux père spirituel du Port-Royal, *Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran* (n° 66). En examinant cette tête sans élégance, mais non sans caractère, ces traits sans distinction dégrossis au pinceau et accusés avec une fermeté bourgeoise ; on comprend qu'un mélange de ténacité et d'orgueil ait dirigé tous les actes de ce prêtre, et qu'un pareil homme ne se soit laissé ni éblouir ni intimider par la puissance de Richelieu. Ce portrait porte cette inscription : ÆTA^s. 62. 1643. C'est l'année même de la mort du célèbre janséniste (11 octobre 1643). Il a été gravé à plusieurs reprises par Hubert, par Boulanger, par Alix, et surtout par Morin, qui l'a répété deux fois. Sa gravure ovale est magnifique et bien supérieure à celle de forme octogone. Il en existe une répétition exactement semblable dans la collection de M. Victor Delamarre, à Paris, et je crois qu'aucune des deux répliques n'est une copie. Elles sont fort belles et sans doute originales toutes deux.

Enfin un beau et bon portrait du peintre lui-même (n° 67), d'un ton plus chaud et d'une couleur plus vive que d'habitude, et certainement aussi remarquable que l'autre portrait placé au Louvre, termine la série des œuvres que le musée de Grenoble peut montrer avec orgueil aux amateurs de Philippe de Champagne.

Ce n'est que pour mémoire que je cite la *Bénédiction de l'ordre de Saint-Dominique* (n° 68), du neveu Jean-Baptiste de Champagne. C'est une composition d'une dimension respectable et dont la valeur artistique est fort médiocre. Elle provient de l'ancien couvent des Dominicains de Grenoble, et n'est pas mentionnée dans la vie que Guillet de Saint-George a donnée de Jean-Baptiste de Champagne. Dans la partie inférieure et centrale du tableau, un écusson porte des armoiries que je n'ai pu relever, et que le livret affirme être celles de la famille de Marcieu. Un des membres de cette famille, en ce cas, serait le donateur du tableau.

Il serait difficile de rencontrer, même au Louvre, un tableau de Vander Meulen plus important que celui représentant *Louis XIV accompagné de ses gardes, passant sur le Pont-Neuf et allant au Palais* (n° 89). Ce n'est

pas l'immense quantité de figures placées dans une toile de plus de dix pieds de long que je louerai; ce n'est pas non plus l'intérêt de ces figures qui toutes sont les portraits des principaux personnages de la cour de Louis XIV vers 1675, sur lequel j'appellerai l'attention; mais c'est l'art avec lequel elles sont groupées, l'habileté qui a présidé à la réunion de tant d'attitudes et de couleurs diverses et souvent dissemblables, l'esprit de leur dessin, l'harmonie de leur couleur, la légèreté de la touche, l'air qui circule à travers tous les plans et leur donne en quelque sorte la solidité de la nature. Au point de vue d'un goût sévère, les compositions où Van der Meulen a fait défiler des troupes en marche à travers des paysages de Huysmans de Malines, sont peut-être supérieures; mais pour moi, si l'on me donnait à choisir entre tous les tableaux de Van der Meulen, je crois que j'indiquerais celui-ci. Donné par l'empereur en 1811, il figurait avant la Révolution parmi les vingt-neuf tableaux qui décoraient le pavillon du Soleil à Marly. Il en existe une grande gravure à l'eau-forte de Hugtenburg, dont les deux planches se trouvent à la chalcographie du Louvre.

J'indiquerai enfin, pour terminer cette revue des œuvres flamandes, un joli *Paysage* (n° 58) de Van Bloemen, représentant le temple de la sibylle à Tivoli, d'une couleur transparente et chaude, et dont l'horizon offre une remarquable dégradation de teintes. Cette œuvre suffirait pour prouver que Van Bloemen n'a pas volé le surnom d'*Orizonte* que lui donnèrent à Rome ses camarades d'atelier.

ÉCOLE FRANÇAISE. — Notre école française est la partie faible du musée de Grenoble. On y rencontre des noms en quantité respectable : ce sont les œuvres qui manquent. Quelques-uns des tableaux ne sont pas sans valeur; mais il n'y a rien à opposer parmi eux au Palmegiani, au Pordenone, au Canaletti, à l'Hobbema, au Ferdinand Bol, au Rubens, au Van der Meulen. On me permettra donc d'être assez bref dans les indications que je vais donner.

C'est seulement pour l'acquit de ma conscience que je débute par les deux Simon Vouet, *Tentation de Saint Antoine* (n° 203), *Repos en Égypte* (n° 204). Donnés tous deux au musée en l'an VII, ils figuraient antérieurement dans l'église de l'oratoire de la rue Saint-Honoré. *Le Repos en Égypte* a été gravé par Darcet en 1642.

L'élève de Vouet, Eustache Lesueur, est plus dignement représenté au musée de Grenoble. *La Famille de Tobie remerciant Dieu* (n° 175), sans avoir l'austérité et la douceur de certaines compositions des Char treux, sans posséder la poésie et l'élégance de certaines toiles de l'hôtel Lambert, attire cependant par la tranquille harmonie de sa couleur, la

science de sa composition, et ce dessin pur, élégant, sévère, réunissant parfois le style et le caractère qui constituent l'originalité de Lesueur. Voici le renseignement que nous fournit à ce propos l'infatigable Guillet de Saint-Georges¹ : « M. Fieubet, trésorier de l'épargne, employa M. Lesueur pour les peintures d'une maison de la rue des Lions, proche « l'Arsenal. L'histoire de Tobie est traitée tant dans le plafond d'une salle « que dans les bas-reliefs feints de bronze rehaussés d'or et accompagnés « de plusieurs ornements. » C'est encore à l'exactitude scrupuleuse et aux recherches de Guillet de Saint-Georges² que nous devons de savoir d'où proviennent les deux tableaux de La Hyre, *la Fraction du pain* (n° 169), et *Jésus apparaissant à la Madeleine* (n° 170). Voici le passage qu'il leur consacre : « Il a travaillé à deux tableaux pour les autels de « deux chapelles de la Grande Chartreuse de Grenoble. L'un représentait « l'apparition du Sauveur aux pèlerins d'Emmaüs, et l'autre son apparition à la Madeleine. On doute s'ils n'ont pas été consumés dans un « incendie arrivé à la Grande Chartreuse depuis quelques années. » Sans être des chefs-d'œuvre, ce sont des tableaux curieux pour l'histoire de l'art, et surtout de l'art français. Le premier est peint d'une façon sobre, et dans un ton pâle et doux qui fait penser à Lesueur. Il est signé : L. DE LA HIRE. IN. ET F. 1666; le *Jésus et la Madeleine* : L. DE LA HIRE. IN. ET F. 1656.

Je n'ai plus assez présente à l'esprit *la Contenance de Scipion* (n° 121) de Sébastien Bourdon pour l'apprécier en connaissance de cause. Je sais seulement que Dargenville assure qu'une composition semblable figurait sur la cheminée d'une pièce de l'hôtel Bretonvilliers, et que Guillet de Saint-Georges, qui a donné une description fort détaillée des peintures dont Bourdon avait couvert les murs de cet hôtel, n'en parle pas; ce silence me paraît plus significatif que l'affirmation de Dargenville. Ce tableau fut donné par Napoléon à la ville, en 1811, et l'inventaire l'indique comme provenant de Châteauneuf, sans préciser autrement ce que c'est que ce Châteauneuf. Nous ferons comme l'inventaire.

Un des artistes les plus stérilement féconds qui furent jamais, Claude Vignon de Tours, est représenté à Grenoble par une composition d'un dessin boursoufflé, d'une couleur expédiée, violente et dure, comme tout ce qu'il a fait, représentant *Jésus au milieu des docteurs* (n° 202). Elle est signée : VIGNON IN. FT. 1623. L'artiste avait vingt-neuf ans et revenait d'Espagne quand il fit ce tableau pour un amateur nommé Perruchot,

1. *Mémoires de l'Académie de peinture*, t. I, p. 147.

2. *Id.*, t. I, p. 140.

dont il épousa la fille quelque temps après. Pour le dire en passant, il eut dix-sept enfants de mademoiselle Perruchot. Devenu veuf, il se maria et eut dix-sept autres enfants de sa seconde femme. Claude Vignon n'était pas impunément du pays de Rabelais.

Il vaut mieux, pour la réputation de Lebrun, ne rien dire du *Saint Louis priant en faveur des pestiférés* (n° 173), et arriver de suite aux deux *Paysages* (n°s 150 et 151) de Claude Lorrain. Je les crois authentiques tous deux, et, sans être de la première qualité du maître, ils m'ont paru devoir être classés dans la bonne moitié de ses œuvres. Le premier (n° 150) représente un *Effet du matin* ; les premiers plans sont lourds et ont beaucoup poussé au noir, mais le fond est magnifique d'air et de perspective. La fraîche haleine de l'aube circule à travers les plans de l'horizon, et la blanche lumière du matin en dessine les contours avec fermeté. Le second (n° 151) offre les mêmes défauts et les mêmes qualités : premiers plans opaques et noirs, seconds plans remarquablement fins, lumineux et chauds. J'avoue que j'ai un invincible penchant pour Le Lorrain. Grâce à lui, le xvii^e siècle a une fenêtre ouverte sur la nature. C'est lui qui fait pénétrer un rayon de soleil, une senteur des bois, un peu de rosée matinale ou de poussière du soir jusque dans le cabinet de Richelieu ou de Mazarin, entre Pascal et Bossuet, et jusque sur la nature artificielle de Versailles. Sans Claude, sans ce noble paysagiste qui alla réchauffer au soleil d'Italie l'humidité des pâturages lorrains, la France, depuis François I^{er}, eût dû attendre longtemps pour connaître la forme et la couleur d'un véritable paysage. Il serait curieux de retrouver l'origine de ces deux tableaux et de savoir pour qui ils furent composés. Le n° 150 est signé sur le terrain à droite : *Romæ, 16..* ; le reste de la date illisible. Le n° 151 ne porte aucune signature. Ils viennent tous deux de l'ancien hôtel Lesdiguières, devenu par suite d'alliances la propriété de la famille de Créquy, et plus tard celle de la famille de Villeroy. Il est probable que le duc de Créquy aura rapporté ces deux tableaux de son ambassade à Rome. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils faisaient partie de l'ameublement de cet hôtel, actuellement la préfecture, quand la ville l'acquit en 1719 des héritiers du duc de Villeroy.

« *La Descente de Croix et le Martyre de Saint Ovide*, placés aux « Capucins de la place Vendôme, sont deux tableaux sur lesquels on ne « peut trop appuyer, » dit l'historien anonyme de Jean Jouvenet dans les *Mémoires inédits de l'Académie de peinture*. *Le Martyre de Saint Ovide* (n° 162) fait aujourd'hui partie du musée, et, s'il n'eût pas été signé J. JOUVENET, 1690, j'y eusse bien difficilement reconnu la prestesse d'exécution du peintre rouennais. Qu'il y a loin du *Martyre de Saint Ovide*,

tableau expédié sans façon, au beau plafond de la salle des enquêtes du parlement de Rennes.

Malgré l'affirmation du livret, je ne crois pas que le portrait n° 201, incontestablement de De Troy le père, représente *la Duchesse de Bourgogne, mère de Louis XV*. La figure de la jeune princesse de Savoie est parfaitement connue, et ne ressemble en rien à celle du portrait de Grenoble. Je ne puis non plus voir le jeune Louis XV dans l'enfant appuyé sur les genoux de la jeune femme. Dans un portrait d'apparat comme celui-ci, on n'eût pas négligé de décorer l'enfant royal du cordon du Saint-Esprit que tous les princes du sang recevaient à leur naissance. Or, l'enfant de ce portrait n'en a pas. Je crois donc que jusqu'à nouvel ordre le livret fera bien d'enregistrer cette composition sous la dénomination peu compromettante de *Portrait de femme tenant un enfant sur ses genoux*. Le premier défaut des catalogues de province, c'est la crainte évidente de paraître ignorer. Ils affirment résolument et apportent ainsi une double besogne à qui les étudie avec conscience. Avant de constater de qui est telle ou telle œuvre, il faut d'abord prouver qu'elle n'est pas de tel ou tel maître.

J'ai cherché ailleurs à débrouiller la filiation des Houasse. C'est donc avec un véritable intérêt que j'ai rencontré le *Portrait d'Antoine René* (n° 161), le chef de la dynastie, l'élève de Lebrun, peint par lui-même. C'est une toile haute de 0^m,48 et large de 0^m,42. Le peintre s'est représenté à mi-corps, au tiers de nature. Il est debout, tourné à droite, vu de trois quarts, avec des cheveux bouclés longs et tombant sur les épaules; son bras droit, qui soutient un manteau, est appuyé sur un fauteuil. Il tient de la main gauche une palette et des pinceaux. Son habit à boutons d'or, entr'ouvert, laisse voir la chemise dont les manchettes sont garnies de dentelles. Il montre un tableau placé sur un chevalet, représentant un soldat qui, ayant ouvert un sépulcre, recule épouvanté à la vue d'un cadavre éclairé par une lampe.

Ce portrait est-il bien celui de René Houasse? Oui, et voici pourquoi. Il existe un autre portrait représentant le même personnage peint par Tortebat et gravé en 1707, trois ans avant la mort de Houasse, par Trouvain pour sa réception à l'Académie. Or, cette gravure offre une ressemblance frappante avec le portrait de Grenoble. L'un vient corroborer l'autre. Est-il réellement l'œuvre de Houasse? Je le crois, et le tableau qu'indique le personnage, et qui est en effet de Houasse, s'il ne peut servir de preuve irrécusable, est du moins une sérieuse présomption en faveur de cette opinion. Ce tableau lui-même, d'un ragoût assez peu agréable, et qui eût réjoui un romantique de 1833, a été gravé. La

planche est assez mauvaise et n'est pas signée. En somme, ce portrait figurerait d'une très-intéressante manière dans la collection des *Portraits inédits d'artistes français*, publiés par M. le marquis de Chennevières. Je le lui signale.

Sous les numéros 140, 141, 142, 143, le musée expose quatre Desportes. Il n'est pourtant pas si riche qu'il le pense, et, selon moi, il n'y en a que deux, *le Cerf aux abois entouré d'une meute* (n° 140), et *Fleurs, fruits et animaux* (n° 141), que l'on puisse admettre comme l'œuvre du fameux peintre d'animaux. Les deux autres, *Perdrix rouge et des fruits* (n° 142), *Perdrix grise et des fruits* (n° 143), sont deux œuvres hollandaises de quelque élève ou imitateur de Weenix. *Le Cerf aux abois* n'est pas un chef-d'œuvre, et la signature explique pourquoi : *Desportes, 1742, âgé de 82 ans*. Il n'a été accordé qu'au Titien de composer à cet âge des œuvres où la sénilité de la brosse ne se fasse pas sentir. Le fils de Desportes, Claude-François Desportes, dans la vie de son père publiée dans les *Mémoires inédits de l'ancienne Académie*, dit formellement « que Sa Majesté fit placer au château de Choisy, vers la fin de 1742, un « grand tableau représentant un cerf aux abois, assailli de plusieurs « chiens. » Quant au second tableau, *Fleurs, fruits et animaux*, c'est un charmant panneau composé avec cette habileté, cette science profonde qui n'ont jamais été égalées, et signé du bon temps du peintre : *Desportes, 1717*.

Je ne mentionne la *Tête de jeune homme* de Grimou (n° 156) que pour dire que c'est bien un original, mais sans aucune importance. Je ne connaissais pas le nom de Henry de Marseille, à qui le livret attribue une *Marine*, effet de brouillard (n° 160), qui rappelle le genre de Joseph Vernet, dont Henry était sans doute l'élève et certainement l'imitateur. Mais il y a loin de là non-seulement au maître, mais encore à certains élèves comme Lacroix ou Hue. Cet Henry est à peu près de la force d'un autre élève de Vernet, Volaire. Je dois faire remarquer en outre que le livret dit Henry, mais que le cartel placé sur le cadre dit Guillaume. Guillaume ou Henry, c'est justice que la postérité ait oublié leurs noms et ne s'occupe pas de leurs œuvres.

Voici un tableau curieux et qui, en outre, n'est pas dépourvu de mérite; c'est un *Paysage* (n° 179) du peintre Jean Francisque Millet le fils, dont le Louvre ne possède pas de spécimens. Le paysage a de l'effet, du charme, et un petit air historique qui peut le faire prendre pour un Allegrain. Il est animé au premier plan, étoffé, comme disent les Hollandais, de figures assises, d'une exécution tout à fait différente du reste de la composition, et qui ressemble trop à celle de Watteau pour ne

pas être la sienne. Il a pu, en effet, arriver qu'un des amis de Watteau, Crozat, Julienne, Gersaint, ou peut-être Millet lui-même, possesseur de ce tableau, ait prié le peintre des fêtes galantes de réveiller le paysage par quelques personnages, et que celui-ci se soit prêté à ce désir. Ce qui est bien certain, c'est que les figures, ajoutées après coup, sont de Watteau et de son bon temps. Pour l'auteur du paysage, je ne sais pourquoi le livret donne 1777 comme date de sa mort. Jean Millet, dit *Francisque* (fils de Jean-François Millet, qui porta le même surnom de *Francisque*), fut reçu de l'Académie le 22 juin 1709, et mourut le 17 avril 1723, suivant les registres de l'Académie des beaux-arts qui ont toujours passé pour fort exacts.

J'ignore ce qui a pu faire attribuer au pâle et fade Brenet les deux curieux portraits de *Henri IV* (n° 123) et du *Connétable de Lesdiguières* (n° 124). Ils sont peints dans une gamme gris noir qui n'est rien moins qu'agréable, et je suis loin de les recommander comme de belles œuvres; mais quelle que soit la façon naïve dont ils sont exécutés, ils plaisent par cette naïveté même, et laissent une impression que l'on n'oublie pas. Rien dans l'exécution ne rappelle la fin du XVIII^e siècle; tout au contraire se réunit pour faire reporter l'époque de leur composition à la première moitié du XVII^e siècle. Selon moi, ils sont l'œuvre d'un contemporain du connétable de Lesdiguières, peut-être d'un compatriote dont la réputation, très-répandue vers 1620, n'aura pas franchi sa province et sera morte au lancé. Par leur couleur froide, terne et originale, ils m'ont rappelé un certain portrait de Ruzé d'Effiat, marquis de Cinq-Mars, favori de Louis XIII, qui faisait partie de la collection du roi Louis-Philippe, et qui était attribué à un des frères Lenain. Je ne dis pas que ces deux portraits soient des Lenain; mais s'ils rappellent quelqu'un, c'est l'un d'eux.

Les paysages de Lazare Bruandet ne sont pas communs, et c'est au Louvre que se trouve son meilleur. Cependant on en rencontre parfois qui sont disséminés dans quelques collections privées, et donnés généralement à tout autre que lui. Il s'en trouve un au musée de Grenoble. C'est un *Intérieur de Forêt* (n° 125), probablement une vue de Fontainebleau ou du bois de Boulogne; car, comme la plupart de nos paysagistes modernes, Bruandet, qui d'ailleurs n'était pas riche, a eu le bon esprit de ne pas aller au loin chercher des sites que le bon Dieu avait mis à sa portée et presque sous ses yeux. Sa touche manque de consistance et de solidité, sa couleur a généralement poussé au noir; en un mot, le pauvre Bruandet n'est pas un grand peintre, et il le savait mieux que personne; mais il possédait une grande qualité qui le sauvera de l'oubli: il était naïf dans son amour de la nature; et si l'exécution lui a manqué, il n'en

a pas moins fait les plus louables efforts pour arracher le paysage à la déplorable tendance académique où l'embourbaient Valenciennes, Michalon et Bidault. Mort en 1803, en pleine réaction davidienne, ses idées ne sont pas mortes avec lui, elles lui ont survécu, et, reprises trente ans plus tard, ont produit la magnifique efflorescence de l'école paysagiste à laquelle nous assistons. Paul Huet, Cabat, Fiers, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Corot, Français, et tant d'autres, sont les fils et les héritiers de Bruandet. Ils étaient rares les artistes qui, en 1787, consentaient à passer des mois entiers au fond des bois, à copier des troncs d'arbre ou le feuillage des branches. On prétend que Louis XVI, revenant d'une chasse au cerf à Vincennes, répondit à ceux qui lui demandaient ce qu'il avait rencontré : « Rien que des sangliers et Bruandet. » Le livret lui donne pour prénom *Éléazar*, tandis que le tableau est signé très-lisiblement en lettres majuscules : LAZARE BRUANDET. Il se trompe également quand il attribue les figures de l'*Intérieur de Forêt* à Girodet, dont elles ne rappellent en rien la manière. Elles sont sans doute l'œuvre de Taunay ou de Swobach, amis de Bruandet, et qui ont souvent rendu au paysagiste le même service qu'Adrien Van de Velde à Hackert. M. Charles Asselineau a consacré à Bruandet une notice des plus intéressantes, et qui a pour longtemps épuisé la matière. J'y renvoie ceux qui désireraient avoir des détails sur la vie et les œuvres de l'auteur de l'*Intérieur de Forêt*¹.

C'est par Demarne que je finirai cette longue nomenclature. *Une Scène de foire devant un cabaret* (n° 139) est le même tableau qui figura au Salon de 1824 sous le titre suivant : *Paysage : un Homme faisant danser un Chien*. C'est une jolie composition, assez vigoureuse, traitée avec esprit et d'une agréable couleur.

Les tableaux qu'il me reste à signaler pour donner une idée complète du musée de Grenoble, sont tous des œuvres contemporaines que nous avons vues figurer aux diverses expositions. Ils sont placés dans une salle à part, destinée à jouer au musée de Grenoble le rôle des galeries du Luxembourg auprès du musée du Louvre. Ce sont, dans l'ordre du livret :

Deux *Paysages* (nos 113-114) de M. Achard, compositions remarquables d'un de nos plus habiles et de nos plus consciencieux paysagistes.

La Mort de Messaline (n° 116), de M. Biennoury (Salon de 1852). Le meilleur tableau de l'auteur.

Paysage (n° 126) de M. Cabat. C'est le miracle de saint Dominique traversant une rivière. Tableau froid, comme tout ce que fait l'auteur,

1. *Notice sur Lazare Bruandet*. Paris, Dumoulin, 1855.

mais plein d'effet, et empreint d'un style remarquablement élevé.

Une Baigneuse et des Amours (n° 144), de M. Diaz. C'est *la Baigneuse tourmentée par des Amours*, du Salon de 1850 (n° 852). Comme tous les Diaz, celui-ci est charmant, mais, bien entendu, pour ceux-là seulement qui aiment la couleur, et qui n'en ont pas vu un trop grand nombre.

Figure d'étude (n° 159), de M. Hébert. Excellente étude datant déjà de vingt ans, du peintre de *la Malaria*. M. Hébert est né à Grenoble, et, si je ne me trompe, c'est un des enfants de la cité dauphinoise dont elle aura le plus à s'enorgueillir.

Intérieur de l'église de Subiaco (n° 182), de M. Montessuy, peinture très-minutieuse de détail sans être mince de touche. L'auteur a su éviter avec habileté le papillotage de couleurs dans lequel il était facile de tomber en représentant une église voûtée très-bas et chargée de fresques d'un ton extrêmement puissant, comme on sait que sont les fresques de Subiaco. Il a également vaincu la difficulté de détacher sur ces fresques, sans confusion pour les yeux, les costumes éclatants de la campagne de Rome. C'est, en somme, un bon et original tableau comme en fait toujours cet artiste, un des plus originaux de notre époque.

Saint Georges (n° 403), de M. Eugène Delacroix. Le livret commet ici une erreur que je l'engage à rectifier. Le *Saint George* est tout simplement *Persée délivrant Andromède*. On voit cette dernière au second plan, à demi vêtue, enchaînée à un rocher. Delacroix a fait de meilleurs tableaux que celui-ci, mais j'en connais de moins bons aussi. Celui-ci se recommande par sa puissante et harmonieuse couleur.

Telles sont les principales productions que j'ai remarquées dans mes visites au musée de Grenoble. Je m'y suis arrêté longuement et ne le regrette pas. Il est peu connu, presque inconnu, et cet oubli est tout à fait immérité. Il existe des musées de province qui possèdent des œuvres d'un mérite plus éclatant; mais, tout bien considéré et en jugeant l'ensemble, je ne crois pas qu'un seul lui soit supérieur. Le musée de Toulouse, pour en citer un, jouit d'une notoriété beaucoup plus étendue, et cependant la vérité m'oblige de le placer bien au-dessous du musée de Grenoble.

C^{te} L. CLÉMENT DE RIS.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES A ORLÉANS ET A DIJON

L'intelligent et dévoué directeur du Musée de peinture d'Orléans, M. Ch. de Langalerie (qui est encore un des zélés correspondants de la *Gazette des Beaux-Arts*), a bien voulu nous envoyer le compte-rendu d'une vente qui s'y est faite récemment sous ses yeux.

En signalant à nos lecteurs le mouvement artistique qui, de Paris, s'étend largement dans toute la France, nous avons déjà cité Orléans comme une des villes qui s'y prêtent le plus volontiers. La municipalité y respecte les ruines du passé; elle les restaure au besoin, et lorsque le marteau de l'édilité va s'abattre sur une de ces belles maisons qui nous transmettent un reflet des élégances du xvi^e siècle, M. Mantellier, le directeur du Musée archéologique, s'empresse d'ouvrir ses galeries à leurs boiseries délicatement sculptées, à leurs balcons fouillés à jour comme les fraises des mignons des Valois.

Enfin, lorsqu'une vente vient offrir aux convoitises des curieux quelques-uns de ces objets d'art qui prennent d'ordinaire le chemin de l'hôtel Drouot, le Musée trouve encore, dans son budget, bien restreint cependant, de quoi faire face à d'utiles acquisitions. La ville d'Orléans n'oublie pas qu'elle a vu naître, vers 1518, un des orfèvres et des burinistes les plus délicats de la Renaissance, maître Étienne de Laulne, et qu'elle a été le centre d'une école d'architectes ornementalistes qui, à défaut de documents écrits, ont laissé les traces de leur génie dans tout le vieux quartier de cette belle ville. Rien ne serait plus intéressant pour l'histoire de l'art français que de recueillir à Blois, à Chambord, à Chenonceaux, les matériaux épars d'une école à restituer qu'on pourrait à bon droit appeler « l'école d'Orléans », car cette ville était certainement le centre artistique d'où rayonnaient les décorateurs et les architectes pendant les voyages des Valois dans la Touraine.

Les ventes d'objets d'art en province sont dignes du plus grand intérêt, et nous serons toujours reconnaissant envers ceux de nos abonnés et de nos correspondants qui voudront bien nous les signaler. Chaque ville peut recueillir, dans la dispersion des cabinets locaux, les lambeaux de son histoire; ainsi, les musées s'enrichissent, les collections particulières s'ébauchent ou se complètent, et, sans nul doute, le temps est proche où les marchands intelligents iront faire en province des ventes de livres ou de curiosités, qui n'ont à Paris que peu de succès à cause de leur multiplicité et de la pléthore des cabinets.

Mais nous laissons la parole à notre spirituel et complaisant collaborateur :

« La vente de plusieurs bribes des collections d'objets d'art qui avaient appartenu à

M. Leber, a eu lieu les 4 et 5 juin, au domicile du défunt, rue des Pensées. Cette vente avait attiré les amateurs du cru et quelques marchands de Paris et des villes voisines. La bataille des enchères a révélé, parmi les Orléanais surtout, une ténacité et une stratégie dignes des plus vigoureux champions de l'hôtel Drouot.

« Au moment où l'on croit que le dernier cri est poussé et que le marteau va définitivement adjuger, un des prétendants se relève et bondit en faisant un effort suprême... A la rescousse!... La palme lui reste; il s'essuie le front, et tout aussitôt un frémissement, et quelquefois même des applaudissements, retentissent dans toute la salle.

« C'est ce qui est arrivé pour un portrait de Jeanne Darc, toile assez médiocre du XVIII^e siècle. La pauvre pucelle, dans un costume fagoté, à peu près pareil à celui que vous voyez dans la gravure de Léonard Gauthier, tient l'épée de Ferbois et sourit d'un air pâle. Mais enfin on a voulu en faire une Jeanne Darc, et cela nous suffit. Comme peinture, elle n'a aucune valeur, et cependant elle a été adjugée à un collectionneur d'Orléans au prix de 315 francs.

« Un émail attribué à Pénicaut III, non signé et représentant un Calvaire, d'une fort belle conservation, et que M. Leber avait respectueusement baisé, en présence de tous les pharisiens de la vente, il y a une quinzaine d'années, le jour où cet objet lui fut adjugé pour 120 francs, a été disputé avec un acharnement inusité. Arrivé au prix de 590 francs, il est resté à un simple marchand d'Olivet, qui fait le commerce des farines, mais qui n'a pas de poudre dans les yeux quand il s'agit d'examiner un beau manuscrit, un bel émail ou un tableau de maître.

« Le musée a augmenté ses collections d'un dessin de l'école de Fontainebleau, que M. Leber attribuait au Rosso lui-même : c'est une pièce d'orfèvrerie d'une richesse de style et d'une originalité incontestables. On lui a disputé deux dessins de Swobach, faits à Saint-Petersbourg, un vase de fleurs sur velin, de Nicolas Robert, et un petit dessin de Watteau, qui lui sont restés cependant à des prix relativement fort élevés. J'ai gardé pour moi deux portraits gravés par Thomas de Leu : *Marie de Médicis*, « Voyci le vray portraict d'une Reyne pudique, etc. », et *Henri IV sur son trône*, main de justice et sceptre dans les mains, ayant sous ses pieds les attributs de la guerre, et couronné par deux anges qui soutiennent les rideaux de son pavillon. Ce sont deux jolies pièces qui me reviennent à 30 francs.

« Vous voyez que rien ne se donne, pas plus en province qu'à Paris, quand les objets portent un cachet de noble origine.

« On dit que les livres et la collection d'estampes de M. Leber seront vendus à Paris. Je souhaite, pour les cohéritiers, que l'on chauffe les enchères à la vente de ces belles et curieuses collections, comme on vient de les chauffer chez nous pour des choses de moindre importance.

« Croiriez-vous qu'un portrait gravé par Nanteuil, *l'Intendant Fouquet*, de 3^e état, a été vendu 40 francs? »

On a mis sur table encore, à cette vente, un dessin attribué à J.-B. Grateloup, le graveur précieux de neuf portraits fort recherchés des amateurs. Son neveu Sylvestre Grateloup, qui reçut de lui des leçons de gravure et qui existe encore à Bordeaux, a été consulté à cet égard par M. de Langalerie. J.-B. Grateloup n'a jamais fait de dessins qu'au crayon rouge, et Sylvestre a beaucoup dessiné et même gravé à l'imitation de son oncle, qui ne se servit jamais des procédés de l'aqua-tinte ni de la manière noire, mais qui gravait sur des plaques d'acier fondu. Nous avons sous les yeux un petit portrait ovale de J. Dryden, tourné vers la droite, gravé par Sylvestre Grateloup en 1810. Le

travail en est d'une incroyable finesse, et la loupe elle-même ne laisse presque rien surprendre du travail du pointillé. Les draperies sont d'un ton harmonieux, mais les cheveux ne se massent point, et les lumières sur le visage ne sont point fondues par des demi-teintes. En un mot, quoique la bouche soit intelligente et que les yeux soient nettement dessinés, cette planche est bien inférieure aux portraits de Bossuet et de Fénelon, qui ont assuré la réputation de J.-B. Gratteloup.

M. Tainturier a bien voulu nous adresser de Dijon une liste des prix de vente des principaux tableaux de la galerie Delamarche. « Il me paraît inutile, ajoute-t-il, de donner d'autres détails sur cette collection qui, composée presque uniquement d'œuvres médiocres, était en résumé fort peu intéressante ; on ne peut vraiment que prendre en pitié un amateur qui, avec un goût passionné pour les beaux-arts et une fortune suffisante, ne parvient, après quarante années de recherches et à une époque aussi favorable, qu'à un si mince résultat. Le produit de la vente a été aussi élevé que possible, et, sans aucun doute, on aurait fait moins d'argent à Paris ; j'ajoute encore, à mon grand regret, que presque tout a été racheté par nos amateurs dijonnais qui, toutes proportions gardées, ont payé plus cher les mauvaises choses que les bonnes. Je ne vous dis plus rien du Prud'hon, mes soupçons, transformés en certitude à une deuxième visite, ayant été pleinement confirmés par le résultat des enchères. Ce chef-d'œuvre, mis à prix à 3,000 fr., a été, en définitive, adjugé à 305 fr.

« La liste que je vous envoie comprend tous les prix supérieurs à 400 fr., et quelques autres s'appliquent à des peintures peu importantes comme dimensions, mais cependant d'une valeur réelle. Vous n'en prendrez que ce qui vous conviendra :

PEINTURE. — ASSELYN. *Paysage*. 320 fr.

VAN BERG. *Paysage*, avec figures d'animaux de HUYSMANS. 625 fr. Pour le musée de Dijon, qui a acquis en outre un délicieux petit KALF représentant un *Intérieur de cuisine*.

CORN. DUSART. *Le Jeu de quilles*. 4,000 fr.

G. OCHTERWELD. *Jeune femme à sa toilette*, tableau important et d'une bonne conservation qui n'a certainement pas atteint sa valeur réelle. 955 fr.

SALOMON RUYSDAEL. *Paysage*. 345 fr.

RYCKAERT. *Le Duo d'ivrognes*. 600 fr.

La Cuisine des singes, petit tableau attribué à DAVID TÉNIERS. 505 fr.

VAN TOL. *Intérieur*, peinture sèche et d'aspect peu agréable. 700 fr.

ADRIEN VAN VENNE. *Soldat fumant et buvant*. 350 fr.

PIERRE WOUWERMANS. *Le Jeu de bagues*, carrousel de paysans. 4,000 fr.

La Mort de la Vierge, curieux tableau de l'école allemande primitive. 680 fr.

Portrait dit de François II, roi de France. 300 fr.

NATTIER. *Tête de femme*. 455 fr.

RIGAUD. *Portrait du comédien Baron*. 240 fr.

ROBERT TOURNIÈRES. *Le Concert*. 550 fr.

ÉLISABETH SIRANI. *Le Sommeil de l'enfant Jésus*. 630 fr.

Un Amour, peinture de très-petite dimension, mais d'une excellente qualité, attribuée à JULES ROMAIN. 207 fr.

Chasse au sanglier, d'après RUBENS, copie par VAN THULDEN. 440 fr.

CORN. BÉGA. *Intérieur de cabaret*. 405 fr.

Vue d'Italie, du même. 405 fr.

ARNOLD BOONEN. *La Partie de cartes*. 500 fr.

THÉODORE DE KEYSER. *Portrait d'homme*. 360 fr.

CIRO FERRI. *Sainte Famille*. 560 fr.

LIVRES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS. — LANDON. *Annales du Musée*. 44 vol. in-8. demi-reliure. 300 fr.

Galeries historiques de Versailles. 6 vol. in-8 rel. 245 fr.

Musée de peinture, gravé par RÉVEIL. 48 vol. in-42. 95 fr.

DESCAMPS. *Vie des peintres flamands*. 33 fr.

REDOUTÉ. *Les Liliacées*. 8 vol. in-fol. rel. 290 fr.

BULLIOT. *Dictionnaire des monogrammes*. 56 fr.

WICAR. *Galeries de Florence et du palais Pitti*. 2 vol. in-fol. rel. 270 fr.

Galerie de Leuchtenberg. 1 vol. in-4 br. 34 fr.

Le produit total de cette vente, dont le catalogue comprenait 480 numéros, a été de 64,802 fr.

VENTE DE MÉDAILLES ROMAINES

DU CABINET FONTANA, DE TRIESTE

L'importance du cabinet de médailles antiques de feu Octave Fontana, de Trieste, avait été depuis longtemps signalée par les publications de Sertini.

En 1827, Octave Fontana publia à Florence, en un volume in-4° avec trois planches, une description détaillée de la suite des médailles consulaires; mais l'expert qui dirigeait cette vente, M. Hoffmann, a préféré, pour la description des pièces, s'en référer à l'ouvrage classique qu'a publié, il y a trois ans, M. H. Cohen.

La partie de la collection mise en vente se composait des *Familles*, des *Impériales romaines* et des *Byzantines*. On s'est servi, pour les monnaies impériales, de l'ouvrage que publie M. Cohen, et dont les deux volumes terminés s'arrêtent à Faustine jeune inclusivement; et pour les byzantines, de l'*Essai de classification* de M. de Saulcy.

Le catalogue comprenait une suite nombreuse de *plombs antiques romains*, dont la plupart provenaient de la collection réunie et publiée par M. Ficoroni, en 1740.

M. Delbergue-Cormont adjugera, l'hiver prochain, toute la série grecque.

Atia. Q. LABIENVS. PARTHICVS. IMP. Tête nue de Labienus. R. Cheval sellé et bridé (Coh. VII. 4). AR. 384 fr. — *Claudia*. C. CLODIUS. C. F. Tête de Flore couronnée de fleurs; derrière, une fleur. R. VESTALIS. Vestale assise tenant un simpule (Coh. XII. 9). OR. Très-belle. 165 fr. — *Cornificia*. Tête de Cérès à g. couronnée d'épis. R. Q. CORNVFICI. AVGV. IMP. Cornuficius debout en toge, voilé et tenant le lituus; Junon Sospita le couronne (Coh. XV. 2). AR. Cette rare médaille était un peu usée du côté de la tête, mais l'exemplaire était complet. 245 fr. — *Lucretia*. Tête radiée du Soleil, à dr. R. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. REST. — TRIO. L. LVCRETI. Croissant entouré de sept étoiles (Coh. XLV. 5). AR. Très-belle. 200 fr. — *Mamilia*. Tête de Mercure, avec le pétase ailé; derrière, E caducée. R. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. REST. — C. MAMIL. LIMETAN. Ulysse revenant de voyage et reconnu par son chien (Coh. XXV). AR. Très-belle. 200 fr. — AVGVSTVS. DIVI. F. Tête nue d'Auguste dans une couronne de chêne. R. C. MARIVS. TRO. III. VIR. Tête de Julie surmontée d'une cou-

ronne, entre celles de Caius César et de Lucius César (Coh. xxvii, 40). AR. Très-belle. 320 fr. — *Minatia* CN. MAGN. IMP. Tête nue de Pompée, R. M. MINAT. SABIN. PR. Q. Pompée fils, débarquant et donnant la main à une femme tourelée qui tient une haste (Coh. xxviii, 4). AR. Très-belle. 335 fr. — CN. MAGNVS. IMP. Tête nue de Pompée. R. M. MINAT., etc. Pompée fils, debout, entre une femme tourelée debout et une femme tourelée qui a un genou en terre (Coh. xxviii. 3. Variété). AR. Très-belle. 302 fr. — *Statia*. Tête de Neptune à droite; derrière, un trident. R. MVRCVS. IMP. Trophée entre une femme à genoux et un homme en toge, etc. (Coh. xxxviii.) AR. Très-belle. 355 fr. — *Ventidia*. M. ANT. IMP. III. V. R. P. C. Tête nue de Marc-Antoine. R. P. VENTIDI. PONT. IMP. Soldat debout, presque nu, tenant une haste et une branche d'olivier (Coh. xl). AR. Très-belle. (Sestini, liv. III, p. 40, donne deux dessins de ce rare denier; nous savons que feu M. Fontana en a échangé un exemplaire contre d'autres médailles). 555 fr. — Tête laurée de Vénus. R. C. VIBIVS. VARVS. Vénus à moitié nue, auprès d'une colonne (Coh. xlii. 24). OR. 255 fr. — *Vipsania*. AVGVSTVS. COS. XI. Buste lauré d'Auguste. R. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. REST. M. AGRIPPA COS. TER. COSSVS. LENTVLVS. Tête tourelée d'Agrippa (Coh. xlii. 25; variété). AR. Belle. 245 fr.

MÉDAILLES IMPÉRIALES ROMAINES. — *Sexte-Pompée, Pompée et Cneus-Pompée fils*. MAG. PIVS. IMP. ITER. Tête nue de Sexte-Pompée dans une couronne de chêne. R. PRAEF. CLAS. ET. ORÆ. MARIT. EX. S. C. Têtes nues du grand Pompée et de Cneus-Pompée en regard; à gauche, le bâton d'augure; à droite, un trépied (C. I. 4). OR. Très-belle. 600 fr. — ANTONINVS. AVG. PIVS. P. P. Buste nu. R. COS. III. TR. POT. Antonin, Marc-Aurèle et Lucius Vénus dans un quadrigé à gauche (C. xiii. 50). OR. Très-belle. 205 fr. — IMP. COMMODVS. AVG. PIVS. FELIX. Buste lauré de Commode. R. VOTIS. FELICIBVS. Deux pâtres auprès d'un phare, debout auprès de la mer, sur laquelle on aperçoit deux grands vaisseaux aux voiles déployées, une barque avec quatre rameurs, et deux autres petites barques avec un rameur; sur la plage, un taureau mort étendu. BR. MED. mod. 44. Belle. 299 fr. — IMP. GORDIANVS. PIVS. FELIX. AVG. Buste lauré avec le paludament et la cuirasse. R. ADLOCVTIO. AVGVSTI. L'empereur en habit militaire debout sur une estrade; il harangue ses soldats; derrière, une figure militaire debout. BR. MED. (Module 40). Très-belle; 500 fr. — *Philippe père, Otacilie et Philippe fils*. CONCORDIA. AVGVSTORVM. Têtes accolées de Philippe père et d'Otacilie affrontées de la tête de Philippe fils. R. P. M. TR. P. III. COS. P. P. Les deux empereurs debout en toge, sacrifiant sur un autel devant la porte d'un temple, au-dessus duquel sont huit portiques avec des divinités; de chaque côté du temple, on voit un licteur tenant des faisceaux. BR. MED. (module 40.) Belle. 264 fr. — M. IVL. PHILIPPVS. NOBIL. CAES. Buste nu avec le paludament. R. PRINCIPI. IVVENTVTIS. L'empereur debout, tenant deux enseignes militaires; derrière, un soldat et une enseigne militaire. BR. (Médailillon de deux cuivres; module 40.) Belle. 274 fr. — *Valérien*. IMP. C. P. LIC. VALERIANVS. P. F. AVG. Buste lauré, avec le paludament et la cuirasse, tenant de la main droite un globe surmonté d'une Victoire. R. MONETA. AVGG. Les trois Monnaies debout avec leurs attributs. AR. MED. (module 40). 250 fr. — *Valérien, Gallien et Salonine*.... VALERIANVS. PIVS. AVG. Buste lauré. R. CONCORDIA. AVGVSTORVM. Buste lauré de Gallien affronté du buste diadémé de Salonine. AR. MED. (Module 40.) Belle. 274 fr. — *Probus et sa femme*. IMP. C. PROBVS. INVIC. P. F. AVG. Buste lauré de Probus avec le paludament et la cuirasse, accolé du buste lauré de sa femme; l'empereur tient une lance de la main droite et un bouclier de la main gauche. R. MONETA. AVG. Les trois Monnaies debout,

avec leurs attributs. BR. MED. (Module 11.) Très-belle, mais trouée, derrière la tête de Probus. 381 fr. — *Magnia-Urbica*. MAGNIA. VRBICA. AVG. Buste diadémé. R. VENERI. VICTRICI. Vénus debout, tenant un globe. OR. Très-belle. 551 fr. — DN. THEODOSIVS. P. F. AVG. Buste de Théodose à dr., tête diadémée. R. RESTITVTOR. REIPVBLICE (*sic*), et à l'exergue, TES. L'empereur debout, en costume militaire à gauche, tenant dans la main droite le labarum, avec le monogramme du Christ, la main gauche appuyée sur un bouclier ovale. Grand médaillon d'argent, module 10, inédit. (Très-belle.) Trouée dans le champ. 306 fr.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

ANTIQUITÉS GALLO-ROMAINES DÉCOUVERTES A TOULON-SUR-ALLIER, ET RÉFLEXIONS SUR LA CÉRAMIQUE ANTIQUE, *par* E. de Payan-Dumoulin, *président du tribunal civil du Puy, etc., etc.* 1 vol. grand in-8° de 108 pages avec 44 gravures sur bois en 4 planches. — Le Puy, Marchesson; 1860. — Paris, Didron.

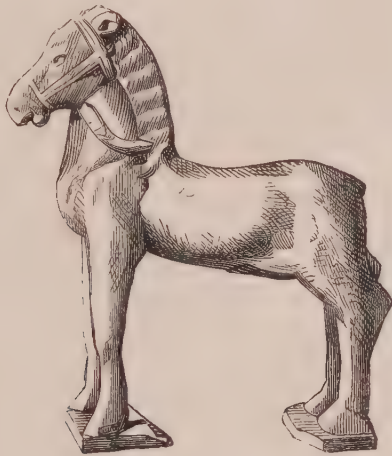
Pendant l'année 1856, l'atelier d'un potier gallo-romain fut découvert sous un champ du département de l'Allier, le long de l'ancienne voie militaire qui allait d'Autun à Bourbon-l'Archambaud. Des vases et des statuettes des moules, soit entiers, soit en débris, enfin des fours encore reconnaissables, offrirent une vaste matière aux investigations des savants de Moulins. Plusieurs mémoires furent publiés : l'un raconte la découverte dans le VI^e volume des travaux de « la Société d'Émulation de l'Allier »; l'autre, de M. E. Tudot, inséré dans le tome XXIII du « Bulletin monumental », traite surtout des « marques et signatures des céramistes trouvées dans le Bourbonnais ».

Enfin, M. E. de Payan-Dumoulin, qui avait coopéré aux fouilles de Toulon-sur-Allier, vient de réunir en un volume élégant l'historique de ces fouilles et la description critique de tous les objets qu'on y a trouvés, avec un essai sur la céramique dans l'antiquité.

Les fours étaient de forme quadrilatérale et juxtaposés. Leur foyer communiquait avec la chambre de cuisson au moyen de conduits en terre qui traversaient deux rangs de grandes tuiles formant, l'un le ciel du foyer, l'autre l'aire de la chambre. Les pièces à cuire étaient posées, suivant M. de Payan-Dumoulin, sur des cylindres en terre grossière. M. E. Tudot appelle ces cylindres des « cazettes ». Sous ce nom se cache une question de technologie fort importante, que nous reprocherons aux deux auteurs de n'avoir point traitée avec l'attention qu'elle mérite. Si les cylindres trouvés dans les fours de Toulon-sur-Allier sont des « cazettes », ainsi que les nomme M. E. Tudot, ils étaient destinés à enfermer les pièces que l'on voulait cuire et à les protéger contre l'atteinte des cendres et de la fumée. Alors la cuisson ne se faisait point à feu nu, comme le suppose M. de Payan-Dumoulin. Aucun dessin, aucune description de ces accessoires n'ayant été publiés, nous ne saurions nous prononcer. Mais, d'après la beauté et la réussite de la plupart des poteries trouvées près de ces fours, nous supposons que la cuisson s'y faisait à couvert. Les produits céramiques trouvés à Toulon-

sur-Allier sont des vases rouges, noirs ou blancs, avec ou sans reliefs, pétris d'une argile très-fine, et quelques vases en poterie grossière; des statuettes de divinités et d'animaux, puis des moules destinés à la fabrication des statuettes et des vases à reliefs.

Les moules des statuettes sont formés de deux coquilles; une portion de la figure y était empreinte par la compression de l'argile en couche mince, et les deux demi-figures étaient rapprochées et soudées avec de la barbotine (pâte d'argile liquide); puis un trou était percé au-dessus de la figure, afin de faciliter son séchage. Pour certaines pièces, comme les animaux, les membres étaient moulés à part, puis collés après coup. De cette façon a été obtenu le cheval dont nous publions la gravure.



Parfois aussi les membres de certaines statuettes semblent avoir été rattachés au tronc par les vêtements dont on les recouvrait. C'est ce que laisse supposer une tête de femme surmontant un tronc sans bras, en tout semblable aux poupées en carton que l'on vend encore dans les plus infimes boutiques de jouets. Cette pièce ne montre, ni à la place des épaules, ni à celle des jambes, aucune trace de ces articulations que l'on remarque aux marionnettes antiques en terre cuite conservées au musée du Louvre, et décrites par M. Ch. Magnin dans son livre si intéressant, *l'Histoire des Marionnettes*.

Les moules des vases à reliefs sont formés d'une seule pièce en argile fort épaisse et cuite après qu'elle a reçu l'impression des poinçons variés qui doivent former l'ornement. Le vase, après avoir été façonné au tour, était introduit et comprimé dans le moule, puis enlevé après que le retrait donné à l'argile par la dessiccation lui avait laissé une dépouille suffisante. On suppose qu'il était ensuite réparé au tour.

L'état d'usure des moules de Toulon-sur-Allier et le peu de netteté de leurs empreintes laissent croire qu'ils avaient été obtenus par un contre-moulage sur des vases venus d'une autre fabrique plutôt que par l'impression de poinçons bien nets. Ces vases, rouges ou noirs, d'une si belle fabrication qu'ils sont ce que l'on trouve de plus parfait et de plus rare dans la céramique gallo-romaine, se retrouvent dans toutes les parties de la France, et même en Angleterre et en Allemagne. Le Bourbonnais a été un de leurs centres de fabrication, ainsi que le prouvent les fouilles de Toulon-sur-Allier, et aussi celles de Lezoux et celles de Clermont. Mais d'où venaient leurs moules?

D'Italie, très-probablement, en passant par les villes du midi de la Gaule. Les voies de communication et les relations commerciales n'étaient ni assez parfaites ni assez étendues pour permettre le transport à de grandes distances d'une certaine quantité de poteries italiennes. Mais des ouvriers italiens ont pu emporter avec eux des matrices d'un petit volume et les employer, en faisant varier à l'infini leurs combinaisons, dans les fabriques qu'ils ont fondées dans la Gaule conquise. Plus tard, les marchands auront pu renouveler ces modèles en apportant à leur tour des poinçons.

Une circonstance devra servir à prouver que les choses se sont passées ainsi : c'est la nature différente des poinçons que les lois romaines obligeaient les potiers à imprimer sur leurs œuvres.

Quand les vases sont lisses et obtenus par le travail du tour, la marque est imprimée généralement dans l'intérieur du vase ; mais si le vase présente des reliefs, la marque est presque toujours extérieure et mêlée aux ornements. On considère ces dernières comme appartenant au créateur du modèle, tandis que le poinçon intérieur désigne seulement le potier. Mais pour arriver rigoureusement à cette conclusion, il faudrait d'abord dresser des catalogues bien exacts, non-seulement des noms trouvés, mais surtout des marques semblables, car plusieurs ouvriers peuvent porter le même nom, tandis qu'il est peu probable que des ouvriers différents possèdent le même poinçon. Il y aurait la liste des marques extérieures avec les lieux de provenance, et celle des marques intérieures. Si les premières étaient disséminées sur toute la surface, non-seulement de la Gaule, mais encore des provinces conquises par les Romains ; si les secondes ne se trouvaient que dans un rayon assez restreint, les hypothèses que l'on a hasardées sur l'origine de ces marques se trouveraient pleinement justifiées. Les poinçons intérieurs, restreints au sol d'une province, seraient des marques de potiers ; les marques extérieures, partout disséminées, seraient celles des créateurs des modèles. Le plus ou moins d'abondance de ces derniers poinçons dans tel ou tel lieu, indiquerait le voisinage des centres de fabrication, si l'atelier lui-même n'était point découvert, et l'on pourrait arriver ainsi à suivre la marche de la diffusion des modèles, depuis le centre de l'empire jusqu'à ses extrémités.

M. A. de Longpérier possède aujourd'hui une liste de plus de 3,500 noms différents de potiers ; malheureusement, ce ne sont point des marques pour le plus grand nombre, et des déductions rigoureuses ne peuvent être tirées de toute cette masse de documents. Ainsi, la marque *POCCIVS* a été trouvée dans l'Allier, avec les ornements d'un vase rouge, tandis que M. l'abbé Cochet a lu ce nom sur un fragment de même nature extrait des fouilles de Caudebec-lez-Elbeuf, l'ancienne Uggade (Seine-Inférieure). Or, tant que les marques n'auront point été confrontées, on ne saura point s'il faut attribuer au même auteur ces ornements trouvés à de si grandes distances, ou s'il faut en faire honneur à des artistes différents. Il y a donc nécessité de mettre au jour le plus grand nombre possible de poinçons dessinés en fac-simile, afin que ces publications puissent conduire à un résultat utile.

Nous avons dit que les poteries rouges ou noires à reliefs qui nous occupent avaient une origine italienne. Le style des ornements le prouve surabondamment. Mais on sait de plus que les Étrusques ont fabriqué des vases à reliefs avant l'arrivée des colonies grecques en Italie, et que les habitants de celles-ci avaient perdu l'habitude de dessiner des personnages sur leurs poteries, dès les premiers siècles de notre ère. C'est à peine si l'on trouve quelques ornements peints sur les vases que nous livrent les ruines de la Pentapole, tandis que, depuis les commencements de l'art étrusque jusqu'à la dé-

cadence de l'art antique, on possède des poteries rouges ou noires à reliefs qui proviennent soit de l'Italie, soit de la Grèce.

Cette industrie de la céramique à reliefs a donc marché parallèlement à celle de la céramique peinte, se confondant parfois avec elle, et lui a survécu. Elle a même apporté en Gaule, outre ses modèles, cette qualité et cette finesse de pâte qui laissent bien en arrière les produits grossiers des Celtes et des Francs, prédécesseurs et successeurs des Romains sur le sol de notre patrie.



Les poteries rouges trouvées à Toulon-sur-Allier étaient, pour la plupart, des déchets de fabrication; aussi y en avait-il peu qui fussent recouvertes de la belle glaçure qui dissimule la porosité de l'argile dans les pièces achevées. Ce vernis, dont Dolomieu s'est occupé le premier, n'a fourni aucun indice de la présence du plomb aux chimistes qui l'ont analysé après lui, et semble à M. A. Salvétat (*Leçons de céramique*) devoir être un silicate alcalin provenant de certaines roches volcaniques. Lorsque ces roches contiennent des sulfures métalliques emprisonnés dans la matière vitreuse, la cuisson à l'abri de l'air ne donne plus ce vernis incolore qui laisse transparaître, en l'avivant, la couleur rouge de la terre, mais cette couverte noire qui glace aussi les plus beaux produits de la céramique gallo-romaine.

Nous n'avons point à entrer ici dans les questions que M. de Payan-Dumoulin a dû examiner en décrivant les statuettes dont les moules et les exemplaires ont été fournis par les fouilles de Toulon-sur-Allier. Peu nous importe ici que la statuette de femme assise dans son fauteuil d'osier, pressant deux enfants sur son sein, soit Isis ou Latone, allaitant Apollon et Diane, ou Vénus Libitine, portant le Sommeil et la Mort; que cette autre femme qui, ainsi que la Vierge chrétienne, n'allait qu'un seul enfant, soit Junon Lucine; ces emblèmes sont ceux de la fécondité, de quelque nom qu'on les décore. À côté des importations de divinités italiennes, les populations conquises de la Gaule semblent avoir conservé avec persistance leurs symboles nationaux. Nous avons donné une figure de cheval, cette marque ordinaire des monnaies gauloises; le sanglier des forêts druidiques s'y trouve aussi avec des oiseaux, et le coq, beau parleur, et peut-être l'aventureuse alouette, ces autres insignes qui conduisaient nos ancêtres à la conquête de l'Italie et de Rome. Les exemplaires de ces figures se retrouvent à peu près semblables sur tous les points de la France, en Bretagne comme en Auvergne, et leurs moules doivent avoir une commune origine.

Les auteurs de ces moules y ont écrit leur nom en creux sur la terre encore fraîche, et les fouilles de Toulon-sur-Allier ont fourni vingt-trois noms différents, publiés en fac-simile par M. E. Tudot dans le *Bulletin monumental*.

Ces modeleurs étaient des artistes assez habiles, comme le prouvent la tête et le

buste clypée que nous reproduisons ici. Une médaille d'Antonin le Pieux, trouvée à côté de ces débris, indique en outre quel était l'art en Gaule, après cet empereur, vers la fin du II^e siècle.



De cet ensemble de découvertes que les érudits de province poursuivent et mentionnent avec soin, soit dans les publications des sociétés savantes, soit dans des publications séparées, la lumière jaillira sans doute un jour, et l'on pourra savoir alors quelque chose de certain sur le centre des arts à cette époque gallo-romaine qui rayonne de tout l'éclat des civilisations antiques, entre les deux barbaries gauloise et franque.

ALFRED DARCEL.

LES MUSÉES DE L'EUROPE, *Guide et Memento de l'Artiste et du Voyageur*, par M. Louis Viardot. 5 volumes in-18, comprenant les *Musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande, de Russie et de France (Paris)*. — Paris, librairie Hachette et C^e. 1860.

M. Louis Viardot vient de publier de nouveau, réunis en corps d'ouvrage, les Musées qu'il avait successivement publiés à différentes époques.

Toutes ces notices ont été plus ou moins remaniées, et ces mots : « Troisième édition, très-augmentée », ne sont pas, comme il arrive trop souvent, un appel trompeur à la crédulité du public. M. Viardot a revu avec soin les biographies des artistes dont il apprécie les œuvres, il a signalé les richesses nouvelles, réclamé des améliorations indispensables, et la rapide comparaison que l'on peut faire entre le Louvre, la National Gallery de Londres, la Galerie de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, la Pinacothèque de Munich et les galeries de Madrid ou de Florence, font naître dans l'esprit du lecteur des aperçus nouveaux et pleins d'enseignements.

Mais que M. Viardot nous permette de lui faire observer qu'en voulant trop enrichir son livre, il a failli en un endroit en atténuer l'importance. Dans la préface de la première édition des *Musées d'Italie*, il avertissait le lecteur qu'il ne décrivait que les galeries qu'il avait parcourues en personne. M. Viardot a cru compléter cette nouvelle édition en y ajoutant le Musée de Turin, qu'il n'a point visité, et en s'aidant de l'article de M. Frédéric Mercèy dans la *Revue des Deux Mondes*, du 4^{er} octobre 1841

et de l'*Itinéraire en Italie*, de M. A.-J. Du Pays. Mais est-on bien venu à critiquer des œuvres d'art sans exprimer au lecteur ses propres impressions?

M. Louis Viardot a profité de ce remaniement complet de son œuvre pour ajouter une courte et vive introduction à ses musées de Hollande, et pour adoucir, dans sa notice sur les musées de Russie, une critique par trop sévère des maîtres français du XVIII^e siècle. Nous eussions désiré qu'il eût encore effacé quelques lignes.

Nous n'avons pas ici la prétention de rendre compte en une page des cinq volumes dans lesquels M. Viardot a résumé les travaux de sa vie presque entière et les notes innombrables de son carnet de voyageur. Ce ne serait pas trop d'un article spécial pour faire connaître cette nouvelle édition, si substantielle, si utile à tout le monde. Nos lecteurs y retrouveront, sous diverses formes, la préoccupation d'un auteur qui s'est tenu au courant de toutes les découvertes, qui a connu tous les documents mis en lumière par la critique contemporaine, et qui, après avoir déjà bien fait, n'a rien négligé pour faire encore mieux.

Du reste, M. Viardot n'est pas seulement le très-intelligent cicerone des musées de l'Europe, il promène aussi son lecteur dans tous les musées de Paris : au Luxembourg, qui lui arrache cette réflexion que « si les Italiens, les Flamands et les Espagnols ont été nos maîtres, ils ne sont plus même nos rivaux ; » au musée des Thermes et de l'hôtel Cluny, dans les collections du musée d'artillerie et au palais des Beaux-Arts. Disons encore que chaque volume contient une table analytique qui facilite les recherches et qui justifie pleinement le titre de l'ouvrage : *Guide et Memento de l'artiste et du voyageur*.

Un souffle de foi sincère, un amour de l'art élevé animent tous ces volumes. Une philosophie sereine a fait planer l'auteur au-dessus des préjugés d'école et des pauvretés de l'amour-propre exclusivement national. Et s'il fallait prendre au pied de la lettre les lignes modestes qui terminent sa préface, « il n'est permis à personne, dans la critique des arts où manque une règle absolue, de se croire une autorité : on n'est qu'une opinion, » nous affirmerions au lecteur que l'opinion de M. Louis Viardot, en matière d'art, est le plus souvent une autorité.

PH. B.

LES MUSÉES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, *par* M. Olivier Merson ;
in-8° de 40 pages.

M. Olivier Merson vient de réunir, dans une brochure qui mérite d'être signalée, deux articles sur les musées de province publiés précédemment dans la *Revue européenne*. Remontant à l'origine des musées de province, M. O. Merson nous apprend que leur formation fut décrétée le 14 fructidor an VIII ; il déplore l'état d'abandon dans lequel quelques-uns de ces musées se trouvent encore aujourd'hui, et il propose certaines améliorations, lesquelles, si elles étaient adoptées, pourraient donner à ces établissements une utilité telle que personne ne songerait plus à en contester l'importance. Il faut bien le dire, en effet, les conservateurs des musées de province semblent se fier au hasard en faisant leurs acquisitions. Au lieu de chercher à réunir un grand nombre d'œuvres intéressant la localité ou exécutés par des artistes de la contrée, ils se laissent trop souvent aller au désir de posséder l'œuvre médiocre d'un artiste célèbre, et l'achètent fort cher, alors qu'ils pourraient avoir pour une somme beaucoup moindre une œuvre capitale d'un artiste du pays trop peu connu. Ce qu'il faut à chacune des

anciennes provinces de la France, c'est un musée provincial, et à côté de ce musée, qui intéressera bien plus les gens du pays que s'il contenait une grande quantité de toiles italiennes ou flamandes souvent apocryphes, M. Merson propose, avec beaucoup de raison, d'exposer des copies des tableaux capables de servir d'exemples aux jeunes artistes, et des moulages des statues et des bas-reliefs antiques. Enfin, M. Merson souhaite que, à l'imitation de ce qui s'est fait à Manchester, on réunisse à Paris, dans une exposition générale, une grande partie des objets d'art conservés dans les musées, dans les églises et dans les collections de province, et que par le moyen de cette agglomération universelle, on fasse connaître aux Français les richesses immenses que renferme leur patrie.

G. D.

— Nous engageons nos lecteurs à aller voir au palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, une exposition intéressante à plus d'un titre. M. Cordier, l'habile sculpteur qui s'est fait dans son art une place à part et la réputation la mieux méritée par son habileté à saisir la physionomie et à rendre le caractère des races les plus diverses, a formé une galerie nombreuse de statues, statuettes, bustes, médaillons, bas-reliefs, où toutes les variétés de marbres et de métaux propres à la statuaire, tous les alliages et toutes les patines dont le bronze est susceptible, ont été combinés et mis en œuvre pour rendre, avec le plus de vérité possible, les colorations et les aspects différents des types représentés. C'est surtout dans la reproduction des natures les plus accentuées et les plus étranges pour nous, de l'Afrique et de l'Asie, que M. Cordier nous paraît exceller; il sait vraiment tirer de chacune d'elles et faire ressortir à tous les yeux la beauté qu'elle contient. Rien n'est plus intéressant que de voir à côté l'une de l'autre, si distinctes, si nettement caractérisées, ces têtes de Nègres du Soudan, de la Nubie ou des côtes d'Afrique, que nous sommes habitués à confondre sous la vague désignation de *Noirs*; ou encore de reconnaître, à des signes bien marqués, l'Arabe d'El-Aghouat et celui de Biscara, le Kabyle des montagnes et le Kabyle de la plaine. Ce n'est pas toujours sans peine et sans danger que M. Cordier a pu étudier de si près ces populations que l'œuvre d'art effarouche et qui s'effrayent devant leur ressemblance. Plus d'une fois, l'artiste a dû rassurer ses modèles, persuadés qu'il voulait leur ravir leur ombre. Pour faire le portrait charmant, que nous avons particulièrement remarqué, d'un jeune enfant de l'Atlas, M. Cordier nous apprend, dans les notes intéressantes de son catalogue, qu'il dut le soustraire à la surveillance de ses parents; « mais, ajoute-t-il, ce rapt artistique me plongea dans un cruel embarras : le père m'accusait d'avoir volé l'ombre de son enfant; il croyait réellement ne plus posséder qu'un corps sans âme, et il voulait se pendre de désespoir. » Le *Chinois* et la *Chinoise* de M. Cordier sont connus de tout le monde; telle est la vérité de caractère de ces bustes, qu'ils ont été placés dans les salles du musée d'anatomie comparée, au Jardin des Plantes, où nous nous souvenons de les avoir vus. Mais l'auteur a été moins heureux dans la représentation des beaux types de l'Italie, de la Grèce, de notre pays enfin, les plus dignes assurément d'occuper son ciseau. Autant il a mis d'énergie et de précision dans ses portraits exotiques, autant on peut lui reprocher d'indécision et de mollesse dans quelques-unes de ses figures européennes, par exemple dans le bas-relief qui réunit neuf jeunes femmes, les neuf Muses, pour lesquelles ont posé, dit-on, les plus belles personnes de Missolonghi : « Quand elles apprirent qu'il y avait dans leur ville un jeune sculpteur français chargé par le gouvernement de son pays d'étudier la beauté grecque, elles formèrent entre elles

le projet généreux de lui faciliter sa mission, et dans ce but elles lui offrirent une fête de jour dans laquelle elles se proposèrent de paraître avec tous leurs avantages... Voilà notre nouveau Paris attiré dans le piège, renfermé dans un cercle de têtes ravissantes, de formes divines, d'irrésistibles coquetteries; on l'assaille de regards séducteurs, on le presse de doux propos, on le comble de prévenances, on l'accable de friandises. Comment, dit M. Cordier lui-même, garder le sang-froid, l'impartialité qu'on exige de lui; comment, dans cet admirable concert de grâces, dégager la ligne de la couleur, et séparer la lumière de son reflet? » Et comment serions-nous sévère, en effet, envers l'artiste mis à une si dangereuse épreuve? Nous ne savons si ses modèles ont été satisfaits; mais il voudra bien nous pardonner de lui dire qu'il paraît sentir moins vivement les charmes de la Vénus grecque que ceux de la Vénus africaine. E. S.

— Un des antiquaires les plus distingués de Paris, M. Prosper Dupré, dont la belle collection de médailles est surtout connue des amateurs, vient de faire don au Cabinet des médailles et antiques d'un groupe de bronze acquis par lui à un prix considérable, et expressément pour cette destination. Ce bronze, parfaitement conservé, qui remonte à l'époque gallo-romaine, a été trouvé, le 1^{er} juillet 1860, à Loisia, près Saint-Amour (Jura). Il représente une divinité à demi nue, diadémée, assise de côté sur une cavale que suit son poulain. Cette divinité est *Épona*, protectrice des écuries, comme l'a savamment démontré M. Dupré. Le groupe repose sur une base dans laquelle est pratiqué un tronc destiné aux offrandes des fidèles. Le monument entier n'a pas moins de 27 centimètres de haut.

En envoyant ce don à M. le conservateur du Cabinet des antiques, M. Dupré lui a expliqué ses généreuses intentions, dans une lettre aussi honorable pour le donateur lui-même, que pour le personnel de l'établissement : « Depuis longtemps, dit-il, je désirais rencontrer un monument antique assez important par la rareté du sujet, par le style et la conservation, pour mériter d'être offert en don à votre établissement et d'y être conservé en souvenir du prix que j'attache à mes relations d'amitié avec MM. les employés depuis plus de soixante ans. » Ce n'est pas la première fois que M. Prosper Dupré témoigne de son bon vouloir pour le Cabinet des médailles. On conserve déjà dans cet établissement de précieux poids antiques de la ville d'Antioche, et deux casques grecs de bronze, donnés par lui en 1834 et 1847.

— Nous avons parlé, il y a un an environ, de la découverte faite, dans une modeste église du canton de Saint-Saëns (Seine-Inférieure), d'une des plus belles œuvres de Jouvenet : *l'Assomption de la Vierge*.

Cette peinture était très-altérée. La toile, après avoir été, en 1793, criblée de coups de fusil, avait encore été mutilée par des peintres en bâtiments qui, croyant restaurer, comme tant d'autres, la barbouillèrent et achevèrent de la défigurer. Grâce à l'intervention de M. Le Roy, de Cany, l'auteur d'une très-complète histoire du grand peintre rouennais, cette toile, depuis longtemps oubliée, fut remise en lumière et restituée à Jouvenet.

M. Le Roy, de Cany, ne s'est pas contenté de ce service rendu à l'art et à la mémoire de son peintre favori; il s'est adressé à l'administration supérieure, et il a obtenu de M. le ministre d'État la somme de 400 fr., destinée à compléter celle de 600 fr., nécessaire pour opérer l'enlèvement et le rentoilage du tableau, qui est haut de plus de trois mètres. Nous espérons que cette restauration enfin sera faite avec tout le soin et toute

la prudence que réclame une œuvre de maître. M. Théodore Lejeune, qui a bien voulu s'en charger sans qu'il en résulte aucune dépense pour la commune, a déjà opéré avec succès la restauration des douze fresques peintes par Jouvenet pour le dôme des Invalides, et celle du *Christ* donné par le roi Louis XII au parlement de Rouen, peinture qui est actuellement placée dans la salle du conseil, au palais de justice de cette ville.

— M. de Filippi, l'auteur du *Parallèle des théâtres modernes*, vient de faire paraître les arabesques de Raphaël, copiées en couleur au Vatican, par M. Marcello Ferrari. C'est la première fois que ces admirables ornements, le plus beau type de la Renaissance, sont publiés en couleur. L'exécution en chromolithographie est parfaite; du reste, un travail de ce genre et aussi important ne pouvait réussir qu'à Paris. Il fait le plus grand honneur au lithographe, M. Collette, et même au diligent imprimeur, M. Marie.

— Le 15 juillet dernier, la *Société des Arts-Unis* a pris possession du charmant hôtel qui a été loué à M. Jame par la ville de Paris, et dont nous avons donné un croquis dans notre livraison du 1^{er} juin dernier. En visitant à loisir cette demeure élégante, nous avons pu constater qu'elle serait très-facilement et très-heureusement appropriée à sa nouvelle destination. La principale entrée est par la rue Chauchat. Des salons de forme ovale ou circulaire, dans lesquels sont ménagées seize niches, et qui reçoivent le jour par une toiture de verre, semblent faits tout exprès pour être ornés de sculptures, et pour s'ouvrir à ces conversations intimes que ne doivent troubler ni la lumière ni le bruit de la rue. Mais, sans toucher à l'hôtel autrement que pour le restituer dans sa fraîcheur primitive, l'architecte, M. Lehmann, qui a si adroitement construit la salle des Bouffes-Parisiens, se propose d'agrandir considérablement le local, et de transformer en une salle vitrée par en haut, tout l'espace qui sépare la rue de Provence de l'hôtel. Cet espace, qui n'était qu'un petit jardin, va devenir une grande salle, avec une simple bordure de fleurs. Toutes les places y seront bonnes c'est-à-dire convenablement éclairées. Sur les rez-de-chaussée en avant-corps, seront élevés des ateliers de photographie, et c'est M. Bingham qui sera chargé de ces reproductions de tableaux pour lesquels il est à peu près sans rival. Enfin, tout le confortable de la vie présente viendra s'ajouter aux coquetteries d'une habitation qui fut celle de tant de femmes gracieuses.

Déjà des ouvrages importants ont été proposés à la Société, qui ne pourra leur ouvrir ses salons avant le 15 septembre prochain. Les artistes qui avaient souscrit depuis plusieurs années à ce plan d'exposition permanente, ont eu le bon goût de se rappeler les démarches, déjà anciennes, faites auprès d'eux; ils ont tenu compte des difficultés sans nombre qu'une pareille entreprise avait dû rencontrer, et, à l'exception de deux ou trois seulement, tous les signataires ont jugé que leur engagement n'en était pas moins respectable pour avoir vieilli.

En somme, la sympathie des amateurs, aussi bien que la bonne grâce des artistes, nous font bien augurer du *Salon des Arts-Unis*. Reliée aux sociétés de province, auxquelles elle offre des avantages, d'ailleurs réciproques, cette institution est appelée, nous le croyons, à s'établir dignement et à prospérer.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur - gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

DANS LES DÉPARTEMENTS :

Abbeville.....	Grare.	Marseille	Camoin.
Agen.....	Ach. Chairou et Co.		Cruège.
Aix.....	Rémondet-Aubin.		Dutertre.
Amiens.....	Caron.	Montauban.....	Deloncle.
Angoulême	L. Goblet.		Virenque.
	Baillarger.	Montpellier	Guichard, comptable du <i>Messager du Midi</i>
Arras.....	Topino.		M ^{lle} Gonet.
Avignon.....	Clément St-Just.	Nancy.....	Maubon.
Bayonne.....	Larroulet.		Grimblot.
Besançon	Bandin-Bintot.		T. Montagne.
	Martinez.	Nantes	Forest aîné.
Béziers	Carrière.		Petitpas.
Blois.....	Marchand.		Borély.
	Chaumas.	Nîmes.....	Peyrot-Tinel.
Bordeaux.....	Duménieu.		André-Béguenne.
	Féret fils.	Orléans.....	Gatineau.
	Sauvat.	Poitiers.....	Létang.
Cahors.....	Calmette.	Reims.....	Brissart-Binet.
Cette.....	Patras.	Rennes.....	Verdier.
Chartres.....	Pétrot-Garnier.		Lebrument.
Colmar.....	Geng.	Rouen.....	Laetia.
	Lamarche.		Dubust.
Dijon.....	V ^e Decailly.	Saint-Étienne.....	Chevalier.
	Crépin.	Saint-Quentin... ..	Doloy.
Douai.....	Lemâle.	Saumur.....	Javaud.
	Madoux-Lucas. .		Alexandre.
Grenoble.....	Merle.	Strasbourg.....	Derivaux.
Laon.....	Padiez.		Salomon.
La Rochelle.....	Goût.		Treuttel et Wurtz.
Le Havre.....	Touroude.	Toulon	Rumèbe.
	L. Quarré.		Armaing.
Lille.....	Béghin.	Toulouse.....	Delboy.
Loudun.....	M ^{me} Merle.		Ed. Lavergne.
	Benacci-Peschier.	Tours	Guillard-Verger.
	Bohaire.		Delpire.
Lyon.....	Marius Conchon.	Troyes.....	Dufey-Robert.
	Giraudier.	Valenciennes.....	Lemaitre.
	Méra.	Versailles.....	Bernard.
	Paris.	Villeneuve-sur-Lot... ..	Duffau.
Mâcon.....	Charpentier.		
	Eugénie Grosset.		

A L'ÉTRANGER :

ALLEMAGNE.		CANADA.	
Cologne.....	Lengfeld, libraire.	Québec	Bossange et Morel.
Aix-la-Chapelle.....		ESPAGNE.	
Francfort-sur-le-Mein. .	Direction des postes.	Madrid.....	Bailly-Baillière.
Hambourg.....		GRÈCE.	
Munich.....		Athènes.....	Nast.
Sarrebruck.....		HOLLANDE.	
Vienne.....	Gerold et fils.	Amsterdam.....	L. Van Bakkenès et Co
Leipzig.....	Aug. Schnée.	La Haye.....	Belinfante frères.
ANGLETERRE.		ITALIE.	
	Jeffs, 15 Burlington-	Florence.....	Vieusseux.
	Arcade, Peccadilly.	Gènes.....	Beuf.
Londres	Barthès et Lowell.	Milan.....	Dumolard.
	Hering Prentseller,	Naples.....	Dufrene.
	139 Regent-street.	Rome.....	P. Merle.
		Turin.....	Bocca frères.
BELGIQUE.		Venise, Trieste, Vérone.	Münster.
Bruges.....	M ^{me} Maignier.	PORTUGAL.	
	Brouwet, office de	Lisbonne	Silva.
	publicité.	RUSSIE.	
	Ferdinand Claassen.		Dufour, Mellier et Co.
	Decq.	Saint-Petersbourg ...	Daziaro.
Bruxelles.....	Muquardt.		Glarnier.
	Aug. Schnée.		Cluzel.
	Van der Kolk, édi-	Moscou.....	Daziaro.
	teur d'estampes.	SUISSE.	
	Rozex.	Bâle.....	Georg.
Gand.....	Carel.		Schweighauser.
	Desper, Dr du journal	Genève.....	J. Cherbuliez.
Liège.....	de Liège.		Georg.
	Gouchon.		
BRÉSIL.			
Rio-Janeiro.....	Morizot.		

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année forment quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

PRIX DU VOLUME : 10 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55